

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE
Département des lettres et communications
Faculté des lettres et sciences humaines

**La condition des artistes féminines contemporaines autochtones au sein du paysage
culturel québécois**

Par
Laëtitia Lafforgue

Mémoire présenté à la Faculté des lettres et sciences humaines en vue de l'obtention du grade
de maître ès arts (M.A.)
Maîtrise en communication

Mars 2018

© Laëtitia Lafforgue, 2018

Composition du jury

**La condition des artistes féminines contemporaines autochtones au sein du paysage
culturel québécois**

Par
Laëtitia Lafforgue

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

François Yelle, directeur de recherche
Département des lettres et communications
Faculté des lettres et sciences humaines

Marc-André Fortin, membre du jury
Département des lettres et communications
Faculté des lettres et sciences humaines

Christian-Marie Pons, membre du jury
Département des lettres et communications
Faculté des lettres et sciences humaines

<i>SOMMAIRE</i>

Ce mémoire s’articule principalement autour des sujets suivants : colonisation, décolonisation des savoirs et des pratiques, méthodologie autochtone, réappropriation culturelle, culture autochtone, art autochtone contemporain et pratique artistique, féminisme. Plus spécifiquement, la recherche porte sur la condition des artistes féminines autochtones contemporaines (AFAC) au sein du paysage culturel québécois. Étudier ce phénomène au Québec semble très intéressant car, a priori, les artistes autochtones y seraient marginalisés de plusieurs façons. En ce sens, la question suivante se pose : qu’en est-il de la condition des artistes féminines autochtones ?

À cet effet, les témoignages et expériences de dix artistes féminines autochtones ont été recueillis. Les entretiens étaient individuels et compréhensifs et d’une durée approximative d’une heure et demie, deux heures. De plus, quelques observations directes au sein des lieux de créations de ces artistes (ateliers, centres d’amitiés etc.) ont été effectuées. Les données ont été analysées selon une méthode qualitative. Les notions de décolonisation du savoir, de réappropriation culturelle et de méthodologie autochtone ont servi de base épistémologique, méthodologique mais aussi théorique pour cette étude. Cette analyse a mis en lumière le dilemme radical qui caractérise les AFAC dans leur statut et leur rôle, en tant que femme et artiste, à travers leurs trajectoires artistiques et leurs parcours de vie.

Les AFAC interrogées considèrent leurs œuvres comme un moyen permettant de faciliter la transmission de savoirs autochtones au sein du contexte intergénérationnel et familial, mais aussi avec la parenté, les enfants, les jeunes, de leurs communautés et des autres communautés. Elles ont indiqué que les arts sont essentiels quant à la réappropriation et la survie de la culture autochtone : ils permettent la « guérison », la reconstruction et la transmission d’une fierté et d’une dignité identitaire. Pour créer, les AFAC ont besoin d’un lieu de création « culturellement sécurisant » qui est également un espace d’échanges où des liens peuvent se créer entre artistes autochtones ou non. Ainsi, les AFAC interrogées ont levé le voile sur les enjeux de la production culturelle autochtone. En somme, cette analyse dispose d’une meilleure compréhension du rôle et de la place qu’occupe cette dernière dans la période de reconstruction culturelle actuelle. Or, il a été impossible de dresser un portrait unique de la

condition des AFAC au sein du paysage culturel québécois car il y a autant de conditions possibles qu'il existe de domaines artistiques ou encore de trajectoires et de parcours de vies.

Mots clés : culture autochtone, décolonisation du savoir, méthodologie autochtone, arts contemporains autochtones, artistes autochtones, femmes autochtones, femmes artistes autochtones.

<i>REMERCIEMENTS</i>

En premier lieu, je n'aurai jamais pu accomplir ce travail et vivre cette aventure passionnante sans l'aide précieuse de tous ceux qui m'ont soutenue et endurée ces dernières années. J'espère avoir fait honneur à vos attentes et en ce sens j'aimerais vous dédier ce mémoire qui n'aurait jamais vu le jour sans vous.

Je remercie tout d'abord mon directeur de recherche, François Yelle qui a toujours su m'épauler et me tirer vers le haut lorsque j'en avais besoin. C'est un mentor exceptionnel qui m'a encouragée à me perfectionner et accroître une rigueur scientifique dont je me pensais incapable en tant que Française, habituée à l'essai plus qu'aux écrits scientifiques. Sa compagnie durant ces dernières années a été plus que stimulante et enrichissante : je me considère chanceuse et privilégiée d'avoir pu bénéficier de sa supervision exigeante, mais remarquable. Je remercie également les membres de mon jury, Marc-André Fortin et Christian-Marie Pons, pour leurs conseils, critiques et remarques toujours très justes.

Merci à ma famille qui sera toujours chaleureusement près de moi-même à plusieurs kilomètres de distance et qui m'a encouragée dans mon désir de vivre à l'étranger. Un merci particulier à mes parents d'avoir fait de mon éducation une priorité, de m'avoir donné la passion des études et de me pousser à me surpasser un peu plus chaque jour. Ma sœur Sarah, mon frère Idriss, Ophélie et Christopher qui sont et qui seront toujours un soutien inconditionnel pour ma part. Merci à Damien, mon compagnon de vie, de route et de galères, je t'aime et je ne te remercierai jamais assez pour ton soutien et ton intérêt pour cette recherche. Mes amis de tous horizons, votre amitié prend de la valeur avec le temps et je me sens choyée où que je sois auprès de vous : merci.

Merci à l'Université de Sherbrooke qui m'a donné l'opportunité de pouvoir m'installer et étudier à Sherbrooke, une ville magnifique qui a définitivement conquis mon cœur.

Enfin, merci à toutes les participantes de cette recherche qui ont nourri davantage ma curiosité et qui ont pris la peine de répondre de manière éclairée à mes interrogations. Elles m'ont ouvert les portes de leurs ateliers mais aussi de leurs cœurs et je les en remercie

chaleureusement.

Je voudrais aussi dédier ce mémoire aux peuples autochtones mais aussi aux non-privilegiés et aux opprimés de ce monde dont on vole trop souvent la parole.

TABLE DES MATIÈRES

<u>INTRODUCTION</u>	<u>1</u>
<u>CHAPITRE 1 : CADRE CONTEXTUEL</u>	<u>2</u>
1.1) HISTOIRE ET COLONISATION.....	2
1.2) LES FEMMES AUTOCHTONES	4
1.2.1) Quelques statistiques.....	4
1.2.2) Stigmatisation des femmes autochtones	6
1.2.3) Féminisme autochtone	8
1.2.4) Féminisme autochtone : la lutte continue de nos jours	10
1.3) LES ARTS AUTOCHTONES	12
1.3.1) Brève histoire des arts contemporains au Canada.....	12
1.3.2) Divergences sur la définition de l'art contemporain autochtone	13
1.3.3) Le concept d'art selon les autochtones	14
1.3.4) Spécificités des arts autochtones du Canada.....	15
1.3.5) Les politiques culturelles en vigueur	16
1.4) LES ARTISTES AUTOCHTONES.....	26
1.4.1) Profil des artistes autochtones.....	27
1.4.2) L'artiste autochtone.....	28
1.4.3) Processus de création des artistes autochtones	29
1.4.4) À la frontière entre tradition et modernité	30
1.4.5) Différence avec le monde de l'art occidental	31
1.5) MODÈLES DE RÉSEAUX DE DIFFUSION DES ŒUVRES D'ART AUTOCHTONES	32
1.5.1) Les prémisses de la diffusion des arts autochtones.....	32
1.5.2) Les acteurs intervenant dans le processus de diffusion.....	33
1.5.3) L'importance des réseaux de diffusion.....	34
<u>CHAPITRE 2 :CADRE ÉPISTÉMOLOGIQUE : CONCEPTS THÉORIQUES, PRÉCISIONS</u>	
<u>TERMINOLOGIQUES, PROBLÉMATISATION ET MÉTHODOLOGIE</u>	<u>36</u>
2.1) DÉMARCHE INTELLECTUELLE	36
2.1.1) Tradition orale et recherche documentaire.....	37
2.1.2) Décolonisation du savoir.....	38
2.1.3) Méthodologie autochtone.....	39
2.2) DÉNOMINATIONS EMPLOYÉES	40
2.2.1) Choix du pronom personnel de rédaction	40
2.2.2) Nommer les individus	41

2.2.3) Nommer les pratiques	41
2.2.4) Nommer l'objet d'étude	41
2.3) PROBLÉMATISATION	42
2.4) CONSTATS POST RECHERCHE DOCUMENTAIRE	43
2.5) LES ARTS AUTOCHTONES CONTEMPORAINS EN CONTEXTE QUÉBÉCOIS.....	44
2.5.1) Constats préliminaires	44
2.5.2) Constats préliminaires sur les femmes autochtones	45
2.5.3) Question de recherche	45
2.6) PRÉMISSE DE RECHERCHE	46
2.7) INTENTIONS PREMIÈRES	46
2.8) LES ENTRETIENS EFFECTUÉS.....	47
2.8.1) Étape 1 : La prise de contact	47
2.8.2) Étape 2 : L'entretien compréhensif.....	48
2.8.3) Observation des œuvres des participantes	51
2.9) PROFIL DES PARTICIPANTES	51
2.10) INFORMATIONS RECUEILLIES.....	52
2.10.1) Collecte des informations.....	52
2.10.2) Traitement et analyse des entretiens	53
2.11) LIMITES DE LA MÉTHODOLOGIE	54
CHAPITRE 3 : RÉSULTATS	56
3.1) PRÉSENTATION DES PARTICIPANTES.....	56
3.2) PRÉSENTATION DES PRODUCTIONS CULTURELLES DES PARTICIPANTES	58
3.2.1) La place de la tradition	58
3.2.2) Patrimoine matériel et immatériel.....	60
3.2.3) Littérature	63
3.2.4) Production audiovisuelle et théâtre	63
3.2.5) Musique.....	64
3.2.6) Art visuel.....	65
3.3) DIFFUSION DES ŒUVRES.....	66
3.4) LIEUX DE CRÉATION.....	69

CHAPITRE 4 : ANALYSE	71
4.1) CONTEXTES FAVORISANT LA PRODUCTION ARTISTIQUE	71
4.1.1) La reconnaissance	71
4.1.2) Les relations	72
4.1.3) L'espace de création.....	74
4.1.4) Le financement.....	76
4.2) CONTEXTES DÉFAVORISANT LA PRODUCTION ARTISTIQUE.....	80
4.2.1) Facteurs économiques et matériels	80
4.2.2) Facteurs contextuels, sociaux et politiques	84
4.3) L'INFLUENCE DU DOMAINE DE PRODUCTION ARTISTIQUE	89
4.3.1) Les arts visuels	89
4.3.2) La littérature	91
4.3.3) La musique	92
4.3.4) Le théâtre et les productions audiovisuelles	94
4.4) RÉSILIENCE ET RÉAPPROPRIATION CULTURELLE	97
4.4.1) Mise en valeur et reconnaissance des savoirs autochtones	98
4.4.2) Rassemblements et relations	100
4.4.3) La décolonisation des savoirs par les arts	101
4.4.4) Enjeux de la création artistique pour les autochtones aujourd'hui	102
4.4.5) L'importance des femmes pour la culture autochtone	103
CONCLUSION	106
BIBLIOGRAPHIE.....	111
ANNEXES	I
I - LETTRE D'INFORMATION	II
II - QUESTIONNAIRE TÉLÉPHONIQUE	IV
III - FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	VIII
IV - GUIDE DE DISCUSSION ET QUESTIONNAIRE.....	XIV

INTRODUCTION

La culture autochtone respecte et rend hommage au monde auquel elle appartient, notamment par les arts. France Trépanier ajoute : « Quelles que soient les formes d'expression – la danse, le conte, la musique, la sculpture, la peinture – elles sont porteuses de sens » (2008).

En effet, les arts autochtones vont au-delà de la fonction esthétique et reflètent des fonctions complexes. De plus, ils témoignent et sont le miroir des préoccupations sociales, culturelles mais aussi politiques des communautés autochtones. Si les domaines politiques et économiques retiennent davantage l'attention du public, les créations artistiques – arts sculpturaux, graphiques, picturaux et audiovisuels en particulier – permettraient aux cultures autochtones d'acquérir une meilleure visibilité sur la scène internationale, nécessaire à la reconnaissance de leurs droits et de leurs cultures.

Le mémoire suivant recoupe trois axes thématiques, inextricablement liés : l'histoire de la colonisation au Canada, les arts autochtones contemporains, ainsi que les artistes autochtones contemporains eux-mêmes.

Mon analyse s'articule autour de la question suivante : considérant le dynamisme actuel des arts autochtones contemporains au Canada, quelle est la condition des artistes féminines autochtones contemporaines au Québec ?

Pour y répondre, j'ai divisé mon mémoire en six chapitres. Dans un premier temps, je présente le cadre contextuel où je définis les concepts abordés dans le cadre du mémoire et le contexte dans lequel évolue mon objet de recherche.

Par la suite, je propose un cadre épistémologique comprenant une approche théorique et des précisions terminologiques. Je poursuis avec la problématique qui s'articule autour d'une question de recherche et la méthodologie. J'expose ensuite les résultats puis l'analyse, avant de proposer une discussion. Finalement, je termine ce mémoire par une conclusion.

CHAPITRE 1 :

CADRE CONTEXTUEL

Le sujet de cette étude s'inscrit dans un contexte socioculturel particulier, que je décris le mieux possible dans cette section. Dans un premier temps, je présente un aperçu historique des relations entre les Premières Nations et l'État canadien dans le souci d'adopter une vision globalisante face à mon sujet. Dans un second temps, je dresse un portrait des arts et des artistes autochtones. Dans un troisième temps, je choisis de positionner les arts autochtones contemporains au sein du paysage culturel québécois actuel, tout en m'intéressant aux réseaux de diffusion de ces derniers.

La perspective holistique que je me suis efforcée de mettre en exergue, au sein de ce cadre contextuel, expose un ensemble de facteurs interagissant entre eux et formant un environnement singulier.

1.1) HISTOIRE ET COLONISATION

Il m'a semblé éloquent de développer le contexte historique afin de mieux cerner et de comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Les éléments historiques et contextuels présentés ci-dessous ont semblé constituer des facteurs clés ayant influencé le paysage des arts autochtones.

L'histoire de l'art autochtone commence bien avant l'arrivée des Européens sur le territoire canadien. Cependant, j'ai choisi de concentrer ce pan historique sur la colonisation au Canada car dès le contact avec les Européens, les peuples autochtones, leurs langues, leurs terres, leurs cultures et leurs pratiques artistiques ont été profondément et durablement influencés. Aujourd'hui, de nombreux artistes revendiquent les pratiques artistiques contemporaines comme étant un processus de « décolonisation, de réappropriation, de réclamation et de guérison ». D'autres facteurs décrits par France Trépanier, tels que « l'introduction de

maladies infectieuses, l'adoption de la *Loi sur les Indiens*¹ de 1876, le confinement des peuples autochtones dans les réserves, les pensionnats et la volonté d'assimilation du colonisateur », sont des preuves démontrant que la colonisation a façonné dramatiquement la vie des autochtones. Elle indique également que, « dans de nombreux cas, les répercussions de cet héritage sont toujours visibles aujourd'hui ». Pour préciser ce pan historique, je me suis nettement appuyée sur le travail de France Trépanier² (2008).

En 1884, la Loi sur les Indiens a été modifiée afin de permettre « l'élimination des cultures et des pratiques autochtones ». Cette nouvelle loi interdisait les manifestations culturelles telles les cérémonies ou rassemblements, comme « les danses, les chants, les insignes, les masques et les instruments de musique » (2008:9-10). Pendant ce temps, en partie « parce que l'on prétendait que les cultures autochtones étaient en train de s'éteindre », les objets d'art considérés sacrés et les artefacts culturels des autochtones ont été recueillis par des explorateurs, des archéologues et des missionnaires européens. France Trépanier résume :

« Des tombes ont été pillées et des restes humains ont été vendus aux musées d'histoire naturelle de la planète. Les Peuples autochtones ont été étudiés à travers une loupe anthropologique » (2008:11).

Ces facteurs auraient eu des conséquences sur la présentation et la définition des arts et des cultures autochtones, dans la mesure où ces derniers ont été « exposés et conservés dans des musées d'anthropologie, des centres culturels et des galeries commerciales ». France Trépanier indique qu'avant les années 1960, « la majorité des institutions artistiques canadiennes », comme le Musée des beaux-arts du Canada et le Centre national des Arts, ne « collectionnaient pas les œuvres d'art autochtones contemporaines, pas plus qu'ils ne les présentaient au public. Qui plus est, les artistes autochtones n'étaient même pas considérés comme des professionnels » (2008:12). En 1951, la Loi sur les Indiens a été rectifiée pour légitimer certaines démonstrations culturelles. Toutefois, France Trépanier précise :

« Bien qu'il s'agisse d'un changement officiel à la politique, les

1 « La loi sur les Indiens (anglais : *Indian Act*) est la principale loi canadienne traitant des Indiens enregistrés, leurs bandes et du système de réserves ». Elle a été mise en place en 1876 en vertu de l'article 91(24) de la loi constitutionnelle de 1867 qui donne au gouvernement canadien l'autorité exclusive de légiférer sur « les Indiens et les terres réservées pour les Indiens ». L'application de la loi sur les Indiens relève du ministère Affaires autochtones et Développement du Nord Canada ». Source : Wikipédia.fr consulté le 16 août 2016.

2 France Trépanier est une artiste multidisciplinaire, commissaire d'exposition et chercheuse de descendance Mohawk et québécoise.

arts et les artistes autochtones ont continué d'être ignorés par le système artistique en place. Par exemple, durant cette même année, la Commission Massey-Lévesque a recommandé la création du Conseil des Arts du Canada, qui devait s'intéresser exclusivement aux formes artistiques d'inspiration européenne, comme le ballet, la musique classique, le théâtre et la littérature³ » (2008:11).

Selon Trépanier, les années suivantes ont été une ère de « construction nationale pour ce qui est des institutions artistiques au Canada ». Cependant, les artistes autochtones « n'ont pas reçu le financement approprié du système artistique canadien ». Leurs pratiques et formes artistiques n'ont pas été reconnues à leur juste valeur et « ils n'ont pas reçu tout le soutien nécessaire pour mettre en place une infrastructure appropriée ». Trépanier précise que la donne a seulement commencé à changer depuis une vingtaine d'années : le Secrétariat des arts autochtones a été créé en 1994 au sein du Conseil des Arts du Canada en 1994 (2008:12).

1.2) LES FEMMES AUTOCHTONES

Au Québec, les femmes autochtones ne partagent pas les mêmes réalités que les femmes non autochtones et rencontrent des défis différents. Ces différences s'opèrent dans divers domaines étant donné qu'elles n'ont pas la même histoire ou encore la même identité par exemple.

1.2.1) Quelques statistiques

Les plus récentes statistiques sont celles publiées par l'organisme Femmes Autochtones du Québec (FAQ)⁴ pour le Québec et par Statistiques Canada pour le Canada. Elles sont toutes basées sur le recensement de 2011.

Selon le rapport de Statistiques Canada « Les femmes des Premières Nations, les Métisses et les Inuites » (2016)⁵, il y avait « 718 500 femmes et filles autochtones au Canada en 2011, ce

3 Bien qu'il ait été créé à la suite des recommandations du rapport publié par la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada, le Conseil des Arts n'avait pas pour responsabilité l'avancement des arts et des métiers d'arts autochtones, ou de l'éducation. Voir la page <http://www.collectionscanada.gc.ca/massey/h5-400-f.html> pour de plus amples renseignements à ce sujet. Consulté le 16 août 2016.

4 «Organisation bilingue, sans but lucratif, qui est née d'une initiative communautaire en 1974. La mission de FAQ est de militer en faveur des droits humains des femmes autochtones et de leur famille, à la fois collectivement et individuellement, afin de faire valoir les besoins et les priorités de ses membres auprès de tous les niveaux de gouvernement, de la société civile et des décideurs, et ce, dans tous les secteurs d'activités liés aux droits des peuples autochtones ». Voir la page <http://www.faq-qnw.org>, consultée le 23 mars 2017.

5 <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-503-x/2015001/article/14313-fra.htm>. Consulté en ligne en mai/juin 2017.

qui représente 4 % de la population féminine ». Parmi les Femmes qui ont déclaré être autochtones, « 61 % ont déclaré être membre d'une Première Nation, 32 % ont déclaré être Métisses et 4 % ont déclaré être d'identité inuite ». Le reste des Femmes sont issues de plusieurs communautés autochtones ou bien n'ont pas déclaré d'appartenance à un groupe autochtone, mais ont dit avoir le statut d'Indien inscrit ou être membre d'une bande.

FAQ rappelle que seuls ceux qui sont inscrits sur le registre des Indiens peuvent demeurer et vivre en réserve. En 2006, 46 % des Indiennes inscrites y vivaient; « elles étaient donc légèrement moins susceptibles que leurs homologues de sexe masculin de vivre dans une réserve ». Toujours en 2006, la moitié des hommes identifiés comme Indiens inscrits y vivaient. La même année, un total de « 169 480 femmes et filles vivaient dans une réserve (Indiennes inscrites ou non inscrites), ce qui représentait moins de la moitié (49 %) de la population des réserves » (2016).

Selon le même rapport, la plus forte concentration de femmes et filles autochtones au sein de la population autochtone est au Manitoba et en Saskatchewan. Elles représentaient « 16 % de l'ensemble de la population féminine au Manitoba et 15 % en Saskatchewan, comparativement à 6 % en Alberta, à 5 % en Colombie-Britannique et à Terre-Neuve-et-Labrador et à 3 % ou moins dans les autres provinces » (Statistiques Canada, 2016).

Selon le dossier d'enquête de Femmes Autochtone du Québec, « À la rencontre des femmes autochtones du Québec » (FAQ, 2016)⁶, en 2011, « on estime à 71 710 le nombre de femmes ayant une identité autochtone qui vivent dans les communautés et dans les villes au Québec », c'est 1,8% de la population féminine de la province. Elles ont connu un essor de 30,6% au Québec de 2006 à 2011. C'est une croissance « six fois plus rapide que celle de la population féminine non autochtone, qui a connu une hausse de 4,9% ». Il en va de même pour les hommes.

Selon le même rapport, en 2011, les femmes autochtones ont en moyenne 2,4 enfants comparativement à 1,7 enfant pour les autres Canadiennes. En 2011, 50% des femmes autochtones du Québec a moins de 34 ans « soit 9 ans de moins que l'âge médian de la population féminine globale du Québec »⁷. En 2012, l'espérance de vie des femmes

6 Consulté en ligne en avril, mai, juin 2017 : https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/femmes_autochtones_web.pdf.

7 En général, seuls les Indiens inscrits ont le droit de vivre dans une réserve. En 2006, moins de la moitié (46 %) des

autochtones est de 78 à 80 ans comparativement à 83,8 ans pour les femmes québécoises.

Chez cette population la pauvreté touche plus durement les femmes que les hommes. « Cette situation est en partie due aux faits qu'elles occupent de moins bons emplois et qu'elles trouvent moins facilement un emploi que les femmes non autochtones et les hommes autochtones » (FAQ, 2016).

1.2.2) Stigmatisation des femmes autochtones

Dans le rapport « À la rencontre des femmes autochtones du Québec », FAQ indique que selon la tradition orale autochtone, la répartition des genres était clairement définie. Même avec des statuts ou bien des tâches distinctes, ils étaient valorisés à titre égal :

« Il existait un respect mutuel établi entre les sexes et les générations. Les Sociétés autochtones étaient bien organisées, tant sur le plan social, économique et juridique avec des structures gouvernementales distinctes (incluant des systèmes héréditaires, des systèmes de clans, des systèmes militaires, des fédérations, confédérations, etc.). Les femmes autochtones bénéficiaient d'un degré de respect, d'égalité et de pouvoir politique que n'auraient jamais pu espérer les Européennes de la même époque » (FAQ, 2016).

Ainsi, les femmes occupaient une place cruciale dans les familles et les communautés autochtones. FAQ précise ces rôles : « en tant que premières enseignantes dans la maison, de guérisseuses et de celles donnant la vie » (2016).

La présidente de l'organisme FAQ, Ellen Gabriel, rappelle que « les conseils de bande – dirigés par des hommes – brouillent désormais l'héritage culturel (...) La loi sur les Indiens a été créée afin de miner les sociétés matriarcales. [...] Nous considérons cela comme une attaque contre notre identité : nous ne considérons pas cela comme du féminisme »⁸, lance-t-elle.

Sur le magazine en ligne *La Gazette des Femmes*, la poétesse innue Natasha Kanapé Fontaine explique que les chamboulements ont eu cours sur un siècle et « c'est le temps que devront se

Indiennes inscrites y vivaient; elles étaient donc légèrement moins susceptibles que leurs homologues de sexe masculin de vivre dans une réserve. Cette même année, 50 % des hommes et des garçons qui étaient des Indiens inscrits vivaient dans une réserve. En 2006, un total de 169 480 femmes et filles vivait dans une réserve (Indiennes inscrites ou non inscrites), ce qui représentait moins de la moitié (49 %) de la population.

⁸ PHILIBERT-MORISSETTE, L. (2008) « Femmes autochtones du Canada : un gouvernement raciste qui perdure », L'Aquilon, volume 32, n.9.

donner les autochtones pour remédier aux problèmes sociaux qui fracturent leurs milieux de vie ». Elle ajoute : « Avant que les sociétés blanches pénètrent le monde autochtone, on n'y trouvait pas d'inégalités entre les hommes et les femmes, car la femme est le complément de l'homme ». Au Canada, les pensionnats autochtones ont aggravé la situation : « Les hommes reproduisent sur les femmes les agressions qu'ils ont subies dans les pensionnats, et cela se poursuit avec les autres générations »⁹.

De plus, la littérature révèle qu'un obstacle à l'encontre des femmes autochtones réside dans le statut et le pouvoir de certains membres de la communauté. Ces derniers occupent souvent une position hiérarchique supérieure et ne sont pas toujours en faveur de l'activité professionnelle des femmes (Pearson et Daff, 2014; Wood et Davidson, 2011; McDonnell, 1999). Les femmes autochtones ont ainsi de la difficulté, ou encore une incapacité, à concilier les exigences de l'activité professionnelle et l'attente de la communauté concernant leur rôle familial, toujours selon les mêmes auteurs.

En effet, ces inégalités dans la gestion familiale entre les hommes et les femmes rendent celles-ci moins disponibles pour le marché de l'emploi et les rendent dépendantes financièrement parlant de leurs conjoints (Pearson et Daff, 2014). À cela s'ajoutent les différents problèmes sociaux auxquels les femmes autochtones sont confrontées, telles que les abus, la violence et le racisme (Moyle et Dollard, 2008; Wood et Davidson, 2011).

Dans *la Gazette des Femmes*, Natasha Kanapé Fontaine met l'accent sur l'importance d'un processus de guérison pour les hommes :

« Les femmes, les mères particulièrement, doivent prendre en charge l'éducation des hommes. Et pour cela, elles doivent reprendre leur place traditionnelle dans la communauté et leur rôle d'éducation. Et ça commence par apprendre à dire non! »

Elle ajoute et rappelle que les femmes subissent fréquemment et dès l'enfance des agressions sexuelles : « Ça nous a construites comme femmes. Et il est temps que les femmes prennent leurs décisions et apprennent à les faire respecter ». Afin de pallier à ce problème elle propose de s'unir autour de mouvements et manifestations autochtones. « Avec Idle No More, elles

⁹ Interview de Natasha Kanapé Fontaine, poétesse innue. Parue dans *la Gazette des Femmes*, « 8 mars, 8 femmes, 8 enjeux » par P. Millot (2017). <https://www.gazettedesfemmes.ca/13704/8-mars-8-femmes-8-enjeux/>

reprennent peu à peu leur position, leur force » ¹⁰.

1.2.3) Féminisme autochtone

Pour cette section je me suis reposée sur l'article « Féminisme autochtone militant : quel féminisme pour quelle militance? » (2014), car Aurélie Arnaud y explique clairement et de manière détaillée les caractéristiques du féminisme autochtone et du communiqué publié par le Grand Conseil de la nation Waban-Aki, le 23 février 2016.

La mobilisation des femmes autochtones au Canada a commencé par « une dénonciation spécifique de la Loi sur les Indiens, qui retirait leur statut aux femmes autochtones qui épousaient des hommes non-autochtones » (2014:215). En effet, le Grand Conseil de la nation Waban-Aki précise « qu'avant le 17 avril 1985, les Indiennes perdaient leur statut si elles mariaient un homme sans statut d'Indien et leurs enfants n'avaient pas le droit à l'inscription au registre des Indiens » (2016). Selon les chiffres, à cause de la Loi sur les Indiens, plus de 25 000 femmes et entre 500 000 et 1 million de leurs descendants « auraient été privés de leurs droits et de leurs communautés par cette simple section 12(1) (b) qui régit la relation entre la Couronne et les peuples autochtones » (Lawrence et Anderson, 2005 :3, cités par Arnaud, 2014 :215). Par contre, les hommes pouvaient conserver leur statut même en se mariant avec une femme non inscrite ou non indienne. De plus, leur statut se transmettait automatiquement à leurs enfants et à leurs épouses (2016). Arnaud complète :

« Cette disposition patriarcale au sein d'un système paternaliste s'inspire directement des relations hommes-femmes de la société blanche chrétienne de la fin du 19ème siècle, selon laquelle la femme appartenait à son mari après avoir appartenu à son père. Ainsi, l'homme autochtone qui épousait une femme non-autochtone lui transmettait son statut, ainsi qu'à ses enfants, selon la même logique » (2014 : 216).

Ainsi, l'objectif d'assimilation de la Loi de 1876, pour régler le « problème indien » au sein de la société canadienne, était rempli. Les femmes autochtones ont longtemps fait valoir que cette disposition était doublement dommageable, puisque « ce sont les femmes qui transmettent la langue et la culture aux enfants ». En ôtant leurs droits aux femmes et en les excluant de leurs

¹⁰ Interview de Natasha Kanapé Fontaine, poétesse innue. Parue dans la Gazette des Femmes, « 8 mars, 8 femmes, 8 enjeux » par P. Millot (2017).

communautés (tout en acceptant les femmes non autochtones valorisant de ce fait la culture occidentale), l'État s'assurait « d'un affaiblissement pratique de la langue, de la culture et des traditions au sein des communautés », devant mener à « l'émancipation des autochtones » telle que mise en œuvre par la Loi sur les Indiens il y a plus d'un siècle (2014 :215).

Toujours selon Arnaud, la mobilisation féminine autochtone au Québec s'est formée dès les années 1960 dans la communauté de Caughnawaga (Kahnawake) avec l'association « Equal Rights for Indian Women » dont la porte-parole était la Mohawk, Mary Two Axe Early. Cette dernière s'était faite exclure de sa communauté en raison de son union avec un non autochtone. Arnaud précise : « Aujourd'hui, leurs revendications semblent tout à fait légitimes et ces aspects de la Loi sur les Indiens tout à fait iniques, grâce notamment aux décennies de luttes féministes » (2014 :217). Mais dans ces années-là ces protestations faisaient mouche tant pour la Cour d'appel fédérale que pour les communautés autochtones. En se battant pour leurs droits, elles ont fait « figure de pionnière », car elles ont osé contester la loi régissant les rapports entre le gouvernement fédéral et les communautés autochtones :

« Il semblait alors que la prérogative de parler de la Loi sur les Indiens était une prérogative masculine. En 1974, l'Assemblée des Premières Nations, qui faisait suite au mouvement du *National Indian Brotherhood*, était, comme elle l'est encore aujourd'hui, une assemblée de chefs autochtones, donc majoritairement composée d'hommes, notamment du fait que les autorités canadiennes n'envisageaient pas à l'époque de négocier avec des femmes ou de les placer dans des positions de pouvoir » (2014 :216-217).

Selon le communiqué du Grand Conseil de la nation Waban-Aki (2016), « les amendements à la Loi sur les Indiens adoptés simultanément à l'entrée en vigueur de l'Article 15 de la Charte canadienne des droits et libertés en 1985 qui protège le droit à l'égalité », ont restauré le statut perdu des femmes et l'ont même conféré à leurs enfants. « Les amendements de 1985 ont aussi créé des nouvelles règles d'inscription sans égard au sexe ». Arnaud ajoute que « les premières militantes de Femmes autochtones du Québec n'ont pas toujours été bien accueillies lors de leurs tournées dans les communautés pour informer les femmes de leurs droits » (2014 :215). On leur disait alors : « tu le savais en te mariant que tu perdrais ton statut » :

« Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'on dit en anglais que les femmes qui épousaient des non-autochtones « had married out », donc qu'elles ont non seulement trouvé leur mari à l'extérieur de

la communauté, mais qu'elles avaient aussi accepté, par ce fait, de sortir de la communauté » (2014 :217).

Ainsi, quand celles-ci ont commencé à sensibiliser les femmes au sein des communautés à l'encontre de la Loi sur les Indiens et de son lot d'injustices, on leur disait «la loi c'est la loi». Les femmes autochtones ont dû s'affirmer pour démontrer la valeur et le bien-fondé de leur combat au sein des communautés. Elles ont eu à persuader d'une part les hommes autochtones, mais aussi d'autre part, les femmes autochtones. Cependant, Arnaud explique que même une fois leur statut retrouvé, les femmes n'avaient pas pour autant regagné leur place au sein des communautés¹¹.

Avec leur statut, les femmes venaient aussi « bousculer l'ordre économique », puisque malgré l'adoption de la loi C-31, aucun budget supplémentaire n'a été octroyé aux communautés, lesquelles n'ont pas toujours vu d'un bon œil le retour des femmes et de leurs enfants au sein de leurs nations.

« Or, dans un Canada en train de se doter d'une Charte canadienne des droits et libertés, le respect du droit à l'égalité devait s'appliquer également pour tous. Leur droit à l'égalité devant la loi a pourtant semblé être négociable. Lorsqu'en 1985, le projet de loi C-31 (Loi modifiant la Loi sur les Indiens) est adopté (après le rapatriement de la Constitution et de la Charte canadienne en 1982), les femmes regagnent leur statut, mais leurs enfants ne gagnent qu'un nouveau statut non-transmissible, en vertu du paragraphe 6(2) de la Loi, pendant que les enfants de leurs frères mariés à une non-autochtone continuent de jouir du statut transmissible, en vertu du paragraphe 6(1) » (2014 :218).

Deux décennies plus tard, Sharon McIvor, une femme autochtone de Colombie-Britannique, a fait appel auprès d'une cour en Colombie-Britannique, pour que « C-31 soit jugé non-conforme au principe d'égalité inscrit dans la Charte et que le gouvernement adopte le projet de loi C-3 en 2010 ». Ainsi, Arnaud explique que la mesure permettait de redonner leur statut à près de 40 000 petits-enfants « des pionnières de la lutte pour l'égalité », toutes ces femmes autochtones qui avaient perdu leur statut « pour avoir aimé à l'extérieur » (2014 :219).

1.2.4) Féminisme autochtone : la lutte continue de nos jours

¹¹ On les appelait « C-31 », ou « Femmes autochtones », comme réduction de « Femmes autochtones du Québec » (Arnaud, 2009).

En plus d'être reléguées au second plan dans un système patriarcal, les femmes autochtones endurent une double discrimination puisqu'elles sont aussi autochtones dans un système politique « qui vise l'accomplissement du projet colonialiste et l'assimilation » (Arnauld, 2014 : 216-217). En cela, elles se rapprochent de la « troisième vague du féminisme initiée par les féministes noires, qui ont commencé à parler d'intersectionnalité des oppressions : les femmes autochtones subissent une double discrimination, qui s'exprime à la fois dans la société qui impose les règles et à la fois au sein de leurs propres nations » (2014 :219).

Dans le communiqué du Grand Conseil de la nation Waban-Aki, on apprend qu'en février 2016 le gouvernement fédéral s'est ravisé quant à l'appel envers la décision de la Cour supérieure qui tranchait en disant que les règles sur le statut étaient discriminatoires. Les deux communautés abénaquises, Ondanak et Wôlinak, s'étaient mobilisées auprès du tribunal en exposant deux cas de discriminations au sein de leurs communautés (2016). Dans le même document, il est indiqué que la Cour supérieure a tranché en faveur des autochtones, dans un jugement rendu le 3 août 2016. Elle a statué « que la discrimination fondée sur le sexe-dont les Indiennes et leurs descendants ont été victimes dans le passé concernant le droit à l'inscription (« le statut d'Indien ») - se perpétuait encore de nos jours et devait cesser » (2016). Le Grand Conseil de la nation Waban-Atki ajoute :

« La juge Chantal Masse a donné 18 mois au gouvernement fédéral pour corriger les dispositions pertinentes concernant le droit à l'inscription dans la Loi sur les Indiens avant qu'elles ne soient déclarées inopérantes pour violation injustifiée du droit à l'égalité garanti par la Charte canadienne des droits et libertés. Le gouvernement fédéral en avait appelé de cette décision devant la Cour d'appel du Québec le 2 septembre 2015, ce qui a suspendu les effets du jugement » (2016).

Il reste que le gouvernement fédéral devra abroger la Loi sur les Indiens afin qu'elle soit en accord avec la Charte d'ici la fin août 2017 au plus tard. « On peut présumer que des milliers de personnes gagneront alors le droit à l'inscription » se réjouissent les communautés dans le communiqué (2016). Ainsi, les femmes autochtones ont su compter sur la force du nombre car elles n'ont pas les moyens des conseils de bande ou de l'Assemblée des Chefs. Alors qu'elles faisaient le tour des communautés, leur cause s'est consolidée, leur base de sympathisantes s'est accrue et leur champ d'action s'est élargi :

« D'une lutte circonscrite au statut, les femmes autochtones ont

participé à élargir le débat politique autochtone en soulevant les questions de la violence contre les femmes, du placement des enfants, de la perte de la langue et de la culture, du racisme et de la discrimination » (2014 :219).

1.3) LES ARTS AUTOCHTONES

La culture, le patrimoine et les arts autochtones font partie intégrante du Canada. La section suivante délivre un bref historique et des notions permettant de mieux cerner les spécificités des arts autochtones au Canada et au Québec.

1.3.1) Brève histoire des arts contemporains au Canada

Selon la chaire de recherche en histoire de l'art autochtone de l'Université Concordia, même si l'art des Premières Nations a été produit de toute éternité, et est connu de la plupart des Canadiens comme objets fabriqués présentés dans des musées, son inclusion dans le canon euro-occidental des beaux-arts reste récente (les années 1950 et 1960) (2005)¹².

La période contemporaine de l'art inuit date de la fin des années 40. Le gouvernement fédéral a encouragé le développement et le rayonnement de la sculpture inuit. Selon le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien cité par l'Université Concordia, « au cours des années 1950 et 1960, on a établi des coopératives inuit dans la plupart des collectivités de l'Arctique, ainsi que des agences de commercialisation dans le Sud » (2005).

Les arts autochtones contemporains se font remarquer comme une production artistique à part au début des années 1960, avec le travail de la *Woodland School of Art* et les *Legend Painters* Jackson Beardy, Eddy Cobiness, Alex Janvier, Norval Morrisseau, Daphne Odjig, et Carl Ray (Université Concordia, 2005). Selon le Musée canadien de l'histoire, Expo 67¹³ a profondément marqué le paysage artistique autochtone. Cette exposition a permis à des autochtones de tout le pays de réaliser et de concevoir entièrement un projet artistique. « Pour

12 Au Canada, la première exposition d'art autochtone nommée : « Exposition autochtone et moderne de la côte ouest du Canada » s'est déroulée au Musée des Beaux-Arts d'Ottawa en 1927. Même si l'organisation (non inclusion d'individus autochtones ou d'artistes dans l'organisation) et les « œuvres autochtones » présentées sont discutables (artefacts seulement), il s'agirait bien du début de la reconnaissance de la production autochtone en tant qu'art. De plus, le « Groupe des sept », essentiellement composé de peintres, interrogeait à cette même époque le fait d'inclure des symboles autochtones dans leurs œuvres ce qui aurait permis de relancer le débat sur l'identité canadienne. Consulté en ligne le 27 février 2017 : <https://theculturetrip.com/north-america/canada/articles/who-were-canadas-group-of-seven/>

13 L'Expo 67 de Montréal est une Exposition universelle (de catégorie A) tenue du 28 avril au 27 octobre 1967 sur le thème de « Terre des Hommes ».

le pavillon des Indiens du Canada en tipi, des artistes de différentes cultures ont créé des murales en jumelant la technique occidentale aux idées et aux concepts autochtones » (cité par Université Concordia, 2005).

1.3.2) Divergences sur la définition de l'art contemporain autochtone

J'ai décelé une ambiguïté relative à la catégorisation des arts contemporains autochtones lors de l'étude de la littérature. Par exemple, Christine Lalonde, commissaire de l'exposition Sakahàn¹⁴ affirme que l'art contemporain occidental « rejette toute composante issue de la tradition au profit d'une recherche axée sur la nouveauté », et qu'au contraire, les arts contemporains autochtones puisent « autant dans les éléments du passé, du présent et de l'avenir », selon une perspective de continuité (2013). Or, selon le philosophe et critique d'art Arthur Danto, l'art contemporain « se situe hors du paradigme habituel de l'histoire de l'art structuré comme un grand récit, se dirigeant depuis la Renaissance vers un incessant progrès ». Il qualifie ainsi l'art contemporain de posthistorique en raison de son rejet de l'histoire universaliste et de sa narration linéaire et exclusive¹⁵ (Danto, 2000 d'après Gagnon, 2016). L'artiste contemporain ne se positionne pas selon lui contre le passé, comme c'était le cas avec les avant-gardes du début du XX^e siècle, mais perçoit plutôt « l'art du passé comme un élément mis à sa disposition pour de nouvelles propositions artistiques » (Gagnon 2016:122-123 cite Danto, 2000:29). L'objectif de la *tabula rasa* ne constitue plus, à son avis, la motivation première de cette production. L'appropriation de formes ou de codes culturels anciens apparaît en ces termes comme un point commun de nombreux créateurs contemporains appartenant au mouvement du postmodernisme.

Dans un article traitant du travail de l'artiste américain Matthew Buckingham, le commissaire d'expositions Mark Godfrey présente l'artiste contemporain comme un historien. À son avis, cette tendance vers une recherche historique et sa représentation apparaît centrale à l'art contemporain depuis 1979. Outre la recherche en archives et l'inclusion de ces documents dans

14 Sakahàn, qui veut dire « allumer [un feu] » en algonquin fût présentée du 17 mai au 2 septembre 2013 au Musée des beaux-arts du Canada. Les artistes abordent les notions d'autoreprésentation, bousculent les récits coloniaux habituels sur la rencontre et proposent des histoires parallèles, remettent à l'honneur le fait main, et mettent de l'avant des réactions éminemment personnelles aux effets des traumatismes sociaux et culturels. On y retrouve installations vidéo, sculptures, dessins, estampes, peintures, performances, murales et autres projets nouveaux créés in situ pour l'exposition.

15 Gagnon précise qu'en l'abordant selon « une perspective posthistorique (c'est-à-dire hors du paradigme habituel d'une évolution historique linéaire), le philosophe et critique d'art Arthur Danto suggère que l'art contemporain ne procèderait pas à l'exclusion de traditions artistiques provenant de la périphérie mondiale ». (Gagnon, 2016:121 cite Danto, 2000:12).

la création, Godfrey insiste sur la remise en question de la narration de l'histoire provoquée par cette tendance artistique :

« These varied research processes lead to works that invite viewers to think about the past; to make connections between events, character, and objects; to join together in memory; and I (Godfrey) reconsider the ways in which the past is represented in the wider culture » (2007:142).

Selon moi, le point de vue de Godfrey sur l'artiste contemporain comme historien correspondrait à l'une des caractéristiques particulières aux arts contemporains autochtones.

1.3.3) Le concept d'art selon les autochtones

Distinguer pratique culturelle, art et artisanat en tant que domaines ou catégories distinctes ne se fait pas de la même manière que pour les arts occidentaux. Doreen Jensen, aînée, artiste et activiste Gitksan explique :

« Je ne fais pas de distinction entre la culture et l'environnement, l'art et l'artisanat. Je ne crois pas non plus qu'on puisse catégoriser le travail d'artistes vivants comme "traditionnel" (objet anthropologique valide) ou "contemporain" (objet d'art valide). Au mieux, ces distinctions sont hors de propos ; au pire, elles sont racistes » (Jensen 1997, cité par Trépanier, 2009:19).

Trépanier indique que dans certaines langues autochtones il n'y a aucun mot pour désigner « l'art tel que l'entend le système artistique conventionnel au Canada » (2009 :25). Tom Hill, artiste et commissaire d'exposition Iroquois développe :

« Il est intéressant de constater que les langues traditionnelles n'ont pas de mots pour désigner "l'art". (Seules) quelques formes artistiques autochtones n'avaient pas de fonctions établies dans la vie quotidienne. Pour un Indien d'Amérique du Nord, tout ce qui était fabriqué avait une fonction ; l'idée de suspendre une peinture sur un mur ou de placer une sculpture sur un piédestal dans le simple but de l'admirer était totalement inconnue » (Hill:2002 : 9).

Il faut cependant nuancer. Les autochtones produisent des œuvres d'art mais ils perçoivent leurs productions – « des produits que des personnes non autochtones pourraient qualifier d'art » – comme appartenant à « une catégorie spéciale, mais pas nécessairement comme de l'art » (Hill, 2002:9-10). Voici un exemple donné par l'artiste Haïda, Dolores

Churchill: « Dans la langue haïda¹⁶, il n'existe pas de mots pour "art", mais on dit qu'un artiste est "talentueux" » (2002:217).

1.3.4) Spécificités des arts autochtones du Canada

La culture autochtone ne provient pas d'un pays « natal » éloigné, que ce soit la France ou l'Angleterre. Par exemple, si certaines pratiques telles que le hip hop disparaissent au Canada, cette pratique se poursuivra dans d'autres pays. « Mais si les peuples autochtones cessent de danser le *pow-wow* en Amérique, il n'y aura plus de *pow-wow* sur la planète : Il s'agit d'une forme d'art qui est unique au monde, qui existe seulement ici ». Comme l'explique le chorégraphe Mohawk Gaétan Gingras :

« ... il faut protéger les cultures autochtones parce que nous sommes les seules cultures originaires d'ici. Si un Italien ne veut pas perdre sa culture ou sa langue, il peut retourner la découvrir en Italie. Et cela est vrai pour n'importe quel groupe d'immigrants qui souhaite retrouver ses racines. Mais pour les peuples autochtones, notre pays est ici... une fois notre culture disparue, tout sera fini. Nous ne pouvons pas aller ailleurs pour protéger notre culture ou découvrir notre passé. Nous devons nous battre ici et demander à être protégés... C'est notre culture, fruit de toutes ces années passées ici » (Gingras dans Apsey, 2009 : 112).

Dans leur rapport sur les arts autochtones Trépanier et Creighton-Kelly soulignent que les conséquences de ce simple fait seraient profondes :

« Elles soulèvent des questions difficiles sur qui devrait se préoccuper de la survie des pratiques artistiques autochtones. Cette question constitue un enjeu critique en matière de priorités culturelles pour les responsables des politiques, des gouvernements et les organismes de financement » (2009:20).

Candace Brunette, commissaire d'exposition Crie, exprime le danger de la disparition de la culture autochtone dans ces termes :

« À l'heure actuelle, les structures de financement gouvernementales nationales et provinciales des arts et de la culture contraignent les organismes autochtones à respecter des catégories qui sont insuffisantes pour répondre aux besoins

16 Le haïda (Xaat Kíl) est la langue du peuple Haïda. Cette communauté vit en Colombie-Britannique et en Alaska. C'est une langue autochtone en grand danger de disparition, car elle n'est plus parlée que par une trentaine ou une cinquantaine de locuteurs, tous âgés de plus de 70 ans. *An Ethnologue Country Report*, 73 p. Consulté en ligne le 15 août 2016.

uniques des Autochtones. Le fait de contraindre les compagnies des arts de la scène autochtones à se plier à des systèmes occidentaux conventionnels pose un grave problème qui mérite d'être complètement reconsidéré dans nos interactions avec les peuples autochtones dans le contexte contemporain d'aujourd'hui. Le système actuel a essentiellement été construit pour servir les compagnies traditionnelles établies et a répondu, au cours du temps, aux besoins de la culture dominante... Les attentes non vérifiées voulant que les artistes autochtones suivent des lignes directrices établies par les modèles conventionnels relèvent d'un rapport colonial qui sert les intérêts des gens au pouvoir et qui nuit systématiquement aux Autochtones contraints de travailler avec ces modèles » (2007:7).

1.3.5) Les politiques culturelles en vigueur

Les politiques culturelles, appliquées à toutes les échelles, ont pour but de témoigner de l'importance de la culture pour le développement d'une collectivité. Dans cette section, je me suis concentrée sur les recommandations de l'UNESCO concernant la reconnaissance des cultures avant de m'intéresser aux politiques culturelles appliquées au Canada et au Québec.

a) Les recommandations de l'UNESCO

L'UNESCO a mis en place plusieurs mesures afin de préserver le patrimoine culturel mondial. Une des initiatives phares de cet organisme a été la tenue d'un congrès mondial sur la condition de l'artiste, en 1980, où les artistes, auteurs et interprètes du monde ont pu s'exprimer sur les mesures mises en place. Ils ont pu débattre sur la recommandation relative à la condition de l'artiste (ou « Recommandation de 1980 »), adoptée par la Conférence générale de l'UNESCO en 1980, qui invite :

« les États membres à améliorer le statut professionnel, social et économique de l'artiste, par la mise en œuvre de politiques et de mesures relatives à la formation, la sécurité sociale, l'emploi, les conditions de revenu et fiscales, la mobilité et la liberté d'expression. Elle reconnaît également le droit pour les artistes à s'organiser en syndicats ou organisations professionnelles en mesure de représenter et de défendre les intérêts de leurs membres » ¹⁷.

Par la suite, l'Observatoire mondial de la condition sociale de l'artiste a été créé en 1997, au

17 Consulté en ligne le 25 octobre 2017 : <https://fr.unesco.org/>

sein de la division des arts et de l'entreprise culturelle de l'UNESCO. Cette initiative devait être un « outil d'information » ayant pour vocation d'aiguillonner les politiques nationales culturelles en s'intéressant à la condition sociale de « ceux qui constituent le nerf de la culture pour garantir la sauvegarde de la diversité culturelle et la promotion du dialogue entre les cultures, gages d'un développement durable et d'une mondialisation à visage humain »¹⁸.

Comme décrit dans la Recommandation de 1980, la condition de l'artiste fait référence à un ensemble de législations, de réglementations et d'autres politiques publiques qui visent à atteindre deux objectifs principaux :

« Reconnaître l'importance du rôle joué par l'artiste dans toute société ; encourager l'expression créative et garantir un traitement équitable des artistes professionnels en développant des mesures appropriées qui répondent à leur situation particulière et à leur manière atypique de travailler »¹⁹.

Par la suite, la Recommandation de 1980 a été soutenue et renforcée par d'autres instruments internationaux, notamment la Convention de 2005 de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (ci-après dénommée « Convention de 2005 »), dont plusieurs articles concernent le soutien aux artistes de manière générale, et plus particulièrement le traitement préférentiel réservé aux artistes et aux autres professionnels et spécialistes de la culture. Le site internet de l'UNESCO indique qu'un appel général et trois rappels ont été lancés auprès des États membres de l'UNESCO et des organisations concernées de la société civile. Des réponses ont été reçues de 60 États membres, dont le Canada. Ce dernier, a signé la Convention, par la suite, afin d'afficher son intention de respecter et d'appliquer les recommandations.

Toujours dans la Convention de l'UNESCO tenue en 2005, la plupart des États membres ont fait état de règles strictes qui tentent « de garantir l'égalité d'accès et de traitement, et interdisent les discriminations ». Selon les réponses des États membres, la solution, pour pallier à ce problème de discrimination, était de disposer d'un processus public, où les décisions sont prises par des experts ou des pairs et « à distance » des fonctionnaires publics. Ces éléments ont été évoqués par l'Autriche, le Canada, la Finlande, la Lituanie et la Nouvelle-Zélande. Une des recommandations pertinentes pour ce mémoire concerne le fait de

¹⁸ Énoncé des objectifs de l'Observatoire mondial sur la condition sociale de l'artiste.

¹⁹ Consulté en ligne le 26 octobre 2017 : <https://fr.unesco.org/>

créer sur le territoire :

« (...) un environnement encourageant les individus et les groupes sociaux : à créer, produire, diffuser et distribuer leurs propres expressions culturelles et à y avoir accès, en tenant dument compte des conditions et besoins particuliers des femmes, ainsi que de divers groupes sociaux, y compris les personnes appartenant aux minorités et les peuples autochtones » (2005).

De ce fait, en plus de favoriser un climat propice à la création et à la sauvegarde culturelle, les États devraient reconnaître « l'importante contribution des artistes et de tous ceux qui sont impliqués dans le processus créateur, des communautés culturelles et des organisations qui les soutiennent dans leur travail, ainsi que leur rôle central qui est de nourrir la diversité des expressions culturelles » (2005). La Convention de 2005 évoque également « le principe de l'égale dignité et du respect de toutes les cultures » et « la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ». Ces principes supposent la reconnaissance de l'égale dignité et du respect de toutes les cultures, y compris celles des personnes appartenant aux minorités et celles des peuples autochtones pour les États signataires.

Il convient toutefois de rappeler que la recommandation de 1980 incarne seulement un outil pour créer un cadre législatif et/ou développer des politiques culturelles (1980)²⁰. La Convention de 2005, quant à elle porte sur « la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles et incarne un traité international qui fournit un cadre politique pour la gouvernance de la culture » (2005)²¹. Dans cette convention, il est rappelé qu'il appartient aux États membres d'exercer : « leur droit souverain de formuler et mettre en œuvre leurs politiques culturelles et d'adopter des mesures pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles ainsi que pour renforcer la coopération internationale afin d'atteindre les objectifs de la présente Convention » (2005)²². L'application ou non des principes évoqués ci-dessus dépendent donc de la volonté des États membres.

b) Les politiques culturelles au Canada

Pour cette section, j'ai d'abord consulté l'article de James H. Marsh et Jocelyn Harvey, publié

20 Consulté en ligne le 22 octobre 2017 http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2913_16_passport_web_f.pdf

21 Consulté en ligne le 24 octobre 2017 http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2913_16_passport_web_f.pdf

22 Consulté en ligne le 24 octobre 2017 http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2913_16_passport_web_f.pdf

en 2006 et réactualisé en 2015, sur le site internet de l'Encyclopédie canadienne²³. Cet article dresse un historique des politiques culturelles au Canada avant de s'intéresser à ses enjeux.

Les auteurs indiquent qu'une « première forme d'aide à la culture au Canada apparaît au XIX^{ème} siècle » mais que, malgré l'intérêt grandissant envers les choses anciennes, les archives et les musées ont reçu un maigre financement (2006). Cet engouement se traduit par la création du Musée National du Canada, devenu plus tard le Musée canadien de la nature, en 1841 grâce à la contribution financière de 1500£ de la reine Victoria. Les auteurs remarquent que ces initiatives incarnent « une reconnaissance de l'importance des archives et des objets culturels pour la préservation du patrimoine ». Ils expliquent que depuis la Confédération, « les gouvernements canadiens font des dépenses publiques pour promouvoir la culture ». Ainsi se créent le Musée des beaux-arts du Canada en 1880 et les Archives nationales du Canada, en 1912. Les auteurs indiquent que la société à but non lucratif créée par Ernest Macmillan et l'architecte montréalais Ernest Cormier, est l'une des premières à demander au gouvernement d'appuyer les arts. De plus, d'autres groupes somment en 1944 le Comité spécial Turgeon de restauration et rétablissement « pour la création d'un conseil voué à la promotion de la culture » (2006). Les auteurs indiquent que ces événements sont éloquentes quant à « la prise de conscience des questions culturelles » et ont permis d'ouvrir la voie aux futures initiatives en matière de financement culturel. Après la Deuxième Guerre Mondiale, le rôle du gouvernement canadien « dans la vie sociale » s'accroît et « s'accélère après la Crise des années 30 » (2006).

Toujours dans le même article, les auteurs indiquent que la Saskatchewan devient, en 1948, le premier endroit en Amérique du Nord à créer un conseil des arts autonome dénommé le *Saskatchewan Arts Board*. Par la suite, le Conseil des arts du Canada est créé en 1957 au niveau fédéral. Les années suivantes, une réorganisation a lieu quant au financement et les divers gouvernements « regroupent leurs dépenses culturelles auparavant éparpillées en un ministère de la Culture » au fédéral (2006).

Selon les auteurs, un tournant majeur a lieu, dans les années 1970 et 1980, en matière de dépenses gouvernementales pour la culture au Canada. Les provinces se succèdent quant à la création de ministères et des conseils responsables de la culture, le Conseil des arts de

23 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/politique-culturelle/>

l'Ontario (1963), le Conseil des arts du Manitoba (1965), le ministère au Manitoba (1970), le ministère en Saskatchewan (1972), des ministères en Nouvelle-Écosse et à Terre-Neuve (1973), des organismes pour les arts à l'Île-du-Prince-Édouard et en Colombie-Britannique (1974) et des ministères en Ontario et au Nouveau-Brunswick (1975). Ainsi, d'une part, toutes les provinces disposent d'un ministère de la culture, « parfois en affiliation avec l'éducation, le tourisme, le développement communautaire ou autre » et des conseils des arts qui fournissent des subventions mais aussi des services pour les arts. D'autre part, en 1980, les financements émis par le gouvernement qui dépendaient du Secrétariat d'État du Canada, se voient désormais gérés par le ministère des Communications (rebaptisé ministère du Patrimoine canadien en 1993). De plus, à la suite de l'Expo 67 à Montréal, de nombreuses subventions pour financer « la construction, la rénovation ou l'agrandissement d'installations, de salles et de musées » sont attribuées. Ainsi, le public canadien dispose d'un meilleur accès et d'une plus grande offre d'événements culturels. De ce fait, le nombre d'organismes culturels et de personnes travaillant au sein du domaine culturel connaît un réel essor. Pour appuyer ces propos, les auteurs donnent quelques statistiques :

« Dans les années 1980, les postes dans le secteur culturel augmentent de près de 100 %, c'est-à-dire deux fois plus que la main-d'œuvre canadienne en général. En 1999, 3,1 % de la population canadienne active, soit 447 400 personnes, occupent un poste dans le secteur culturel » (2006).

Ils indiquent que dès les années 1990 la tendance s'inverse au niveau des dépenses culturelles, dans la mesure où le gouvernement fédéral opère d'importantes coupes budgétaires afin de réduire les déficits. Concrètement, les dépenses culturelles atteignent en 1997-1998 un total de 5,6 milliards de dollars pour l'ensemble des gouvernements (2016).

Joseph Jackson et René Lemieux se sont intéressés en 1999 à la politique culturelle au Canada. Ils ont mené une recherche parlementaire sur le sujet intitulée « Les arts et la politique culturelle canadienne » (1999) aussi publiée sur le site internet de la Bibliothèque du Parlement²⁴. Dans ce document, ils expliquent qu'en termes de politique culturelle, le Canada fait face à plusieurs défis. En effet, la taille du territoire à couvrir et le taux de population faible, « compliquent la production, l'échange et la diffusion des oeuvres artistiques, des idées

24 Consulté en ligne le 27 octobre 2017 : <https://lop.parl.ca/content/lop/ResearchPublications/933-f.htm>

et des connaissances ». De plus, avec un voisin tel que les États-Unis et « l'omniprésence de l'imposante production culturelle américaine sur son territoire », le Canada voit son identité culturelle fortement influencée. Dans ce rapport les auteurs mobilisent ensuite la notion de « souveraineté culturelle » qui sous-entend :

« qu'un pays est souverain en matière de culture lorsqu'il dispose de la liberté nécessaire pour prendre les décisions qui s'imposent quant à son avenir culturel, c'est-à-dire lorsqu'il jouit de la latitude requise pour favoriser la création, la diffusion et la conservation de sa production culturelle et l'accès à cette production sur l'étendue de son territoire. La souveraineté culturelle comprend la faculté d'adopter un ensemble de lois et de politiques et de mettre en place des institutions et des programmes visant à appuyer les mesures précitées (...) Pour survivre en tant que groupe culturel distinct, le Canada doit continuer d'appuyer et de promouvoir la création et la production de ses propres produits et services culturels » (1999).

Jackson et Lemieux indiquent également que pour subvenir à leurs besoins, les artistes exercent une autre activité que leur activité artistique et que les organisations artistiques perçoivent en plus de leurs activités, « des subventions gouvernementales et des dons de particuliers ou de l'entreprise privée ». Ils en concluent que les artistes et les organisations artistiques au Canada ne disposent pas « d'une activité économiquement viable sans l'intervention de l'État » et que « ce manque inhérent de viabilité économique met en jeu l'existence même la production culturelle canadienne » (1999).

En ce qui concerne l'État fédéral, la mise en place d'une politique culturelle repose essentiellement sur le ministère du Patrimoine canadien et de deux organismes culturels, le Conseil des arts du Canada (CAC) et le Centre national des Arts (CNA). Ces deux derniers sont autonomes et rendent des comptes au Parlement par l'entremise du ministre. Les auteurs Jackson et Lemieux soulignent l'importance de l'autonomie de ces organismes :

« Leur autonomie, pièce maîtresse du mode d'intervention en matière de politique culturelle canadienne, a été raffermie en 1984 au moment de la révision de la Loi sur la gestion des finances publiques, qui a exempté ces organismes des dispositions donnant au gouvernement le pouvoir de contrôler les affaires des sociétés d'État [paragraphe 85(1)] ». Le recours à des organismes culturels jouissant d'une autonomie fonctionnelle pour mettre en oeuvre la majeure partie de la politique culturelle canadienne dans le secteur des arts est un aspect important de la

politique de l'État. Cette absence d'ingérence, qui est au coeur même de la liberté artistique et de la liberté d'expression, reflète l'une des traditions culturelles du Canada ».

Ils expliquent qu'au Canada, « la culture représente une responsabilité partagée et chaque ordre de gouvernement développe ses propres priorités et ses propres programmes à l'intérieur de son cadre stratégique et de ses contraintes budgétaires ». De ce fait, les organismes doivent négocier avec trois ou quatre ordres de gouvernement. Des sources locales, municipales, provinciales et fédérales offrent souvent des programmes de mêmes secteurs (parfois avec des critères et des priorités similaires ou différents).

Dans son ouvrage de 1997, Guy Sioui Durand, sociologue Huron Wendat, s'inspire des travaux de Michael Bell, historien de l'art. Ce dernier explique, qu'au début des années 1970, le Canada finançait des programmes visant à occuper la jeunesse sans emploi dans des initiatives locales. Cette mesure a permis, par la suite, à des artistes de créer des centres d'art sur tout le territoire canadien. Cependant, lorsque les aides gouvernementales ont cessé, ces centres d'art ont dû demander de l'aide financière auprès du Conseil des arts du Canada, mais aussi pour permettre « la création d'un véritable réseau structuré de centres d'artistes autogérés » (1997 :16). De ce fait, les artistes ont pu conserver une indépendance et une autonomie, tout en ayant accès à des lieux de création et de diffusion dynamiques. De plus, le Conseil des arts a aussi financé la mise en place de revues d'art spécialisées, ainsi que favorisé le développement d'autres disciplines artistiques telles que la sculpture, la gravure, l'impression, les arts numériques, la vidéo et la performance. Parallèlement à ce soutien, le Conseil des arts poursuivait ses activités de financement des galeries parallèles citées ci-dessus.

Selon Guy Sioui Durand, grâce à ce contexte et ce réseau de diffusion parallèle valorisant les pratiques « différentes », plusieurs artistes autochtones ont pu, peu à peu, trouver des lieux de diffusion au Canada et au Québec pour créer et exposer leur travail (1997 :18). Ainsi, les artistes autochtones ont pu « se tailler une place dans le milieu des arts, alors que les portes des institutions et des grandes galeries leur étaient encore closes » (1997 :18).

c) Les politiques culturelles au Québec

L'adoption de la dernière politique culturelle du Québec remonte à 1992²⁵. Je remarque que les trois axes de cette politique, l'affirmation de l'identité culturelle, le soutien aux créateurs et aux arts et l'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle sont également des axes communs pour la plupart des politiques culturelles nationales dans le monde.

Dans un article, publié dans *Le Devoir* en 2015, Gérald Grandmont auteur et professeur associé aux HEC Montréal, avance que la politique a connu « des réussites bien visibles sous plusieurs angles »²⁶. Il poursuit en expliquant que le volet de la création québécoise a bénéficié du soutien de la politique culturelle mise en place, ce qui a abouti à une reconnaissance de la vitalité de cette création et de sa capacité à se renouveler. Il indique également que la professionnalisation des arts, des lettres et des industries culturelles a permis aux intervenants de ces domaines d'accéder à une « haute professionnalisation » grâce aux ressources débloquées, mais aussi aux « réussites sur la scène internationale ». Il décrit enfin les changements intervenus au niveau des institutions et des équipements culturels sur le territoire : « les programmes publics successifs d'immobilisation ont permis au fil des ans la mise en place d'équipements de qualité dans à peu près toutes les régions du Québec » (2015).

Dans la foulée de l'adoption de la Politique culturelle du Québec, l'Assemblée nationale adopte le projet de loi 53 sur la création du Conseil des arts et des lettres du Québec le 21 décembre 1992. Le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) a été créé, par la suite en 1994 : « Inspiré du modèle britannique, son système de soutien financier est autonome et fondé sur la reconnaissance de l'excellence par les pairs²⁷ ». Les demandes d'aide qui lui parviennent sont évaluées par des jurys composés d'artistes ou de professionnels des arts et des lettres, « garants de l'intégrité, de la crédibilité et de l'équité de ses procédures »²⁸. Les projets proposés sont « sélectionnés au mérite » et sont financés en fonction des budgets disponibles selon « une utilisation judicieuse et responsable des deniers publics ».

Dans le bilan « Quand on crée on a toujours 20 ans », le CALQ indique que depuis sa création

25 Intitulée *La politique culturelle du Québec : Notre culture, notre avenir*. Ministère de la Culture et des Communications, Juin 1992, 150 pages.

26 « La politique culturelle du Québec a-t-elle vieilli? », consulté en ligne le 26 octobre 2017 : http://www.ledevoir.com/documents/pdf/grandmont_premierarticle.pdf

27 Consulté en ligne le 26 octobre 2017 : <https://www.mcc.gouv.qc.ca/>

28 Consulté en ligne le 24 octobre 2017 <https://www.calq.gouv.qc.ca>

et ce jusqu'en 2013, le soutien financier qu'il a accordé représente 1,2G\$ en bourses et subventions aux créateurs et organismes artistiques (2016 :8). De plus, dans ce même rapport, le CALQ se félicite d'être « un moteur de soutien à la création » avec un budget passant de 40 M\$ en 1994, à un budget de 93 M\$ en 2013. Il y est également précisé que ces aides se répartissent de la manière suivante :

- Au niveau des artistes et écrivains : 9200 personnes ont été soutenues ; 23 000 bourses ont été accordées; 316 prix d'excellence et bourses de carrière ont été remis; 70M\$ ont été investis.
- Au niveau des organismes artistiques : 1700 organismes ont été soutenus, 19 000 subventions ont été remises et 1 G\$ ont été investis pour soutenir les missions et les projets des organismes artistiques sur l'ensemble du territoire québécois.
- Au niveau international : 7 M\$ sont investis chaque année pour soutenir la présence d'artistes et d'organismes dans une soixantaine de pays; 2700 tournées et 15 000 représentations ont été rendues possibles en arts de la scène; 1,5M\$ ont été investis en mesure d'aide à la coproduction ce qui représente 57 projet; 5,3M\$ ont été investis pour les séjours en studios et ateliers-résidences.
- Au niveau régional (hors Montréal et Québec): 154M\$ ont été versés aux organismes; 42 M\$ ont été reversés aux artistes et écrivains; 11 000 bourses et subventions ont été remises; 21 M\$ ont été débloqués dans le cadre d'ententes régionales incluant la contribution de 10 M\$ de partenaires locaux à 1200 artistes et écrivains et 200 organismes; il y a eu 17000 tournées en arts de la scène au Québec; 20 M\$ en circulation de spectacles au Québec²⁹.

De plus, le CALQ, aide également financièrement, si le budget le permet, les diffuseurs, les centres d'artistes en arts visuels et en arts médiatiques, les périodiques culturels, les organismes de production en arts de la scène et les événements culturels locaux, régionaux, nationaux et internationaux sur l'ensemble du territoire du Québec. Le soutien aux organismes artistiques du CALQ, s'inscrit « dans une dynamique de développement et de respect de l'autonomie de gestion et de création ». Cet élément se retrouve dans la Politique culturelle du Québec et il s'agit même d'un principe fondamental de cette dernière.³⁰

Dans le rapport de 2016, le CALQ affiche la volonté d'inclure le plus d'artistes dans son offre de bourses et subventions. Cette initiative repose sur plusieurs points : améliorer l'accès aux programmes et au financement du CALQ pour les artistes et les organismes issus de la

29 Toutes les données présentées ci-dessus par le CALQ dans le rapport de 2016, datent de mars 2014 et 2015. Quant aux nombres de représentations, il est calculé selon les données que le CALQ a reçu des organismes pour la période allant de 2001 à 2011. Consulté en ligne le 24 octobre 2017 : <https://www.calq.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2016/12/20-ans.pdf>

30 Consulté en ligne le 24 octobre 2017 : <https://www.calq.gouv.qc.ca>

diversité, et améliorer la représentativité et l'inclusion dans le milieu des arts et des lettres (2016 :3).

À cet effet, il adopte en 2002 un premier plan d'action en matière de diversité culturelle qui améliore l'accès des artistes issus de cette diversité à ses programmes et services³¹. En 2007, il lance Vivacité Montréal, avec ses partenaires, soit un programme d'aide financière destiné spécifiquement aux créateurs issus de l'immigration récente ou des minorités visibles. En juin 2013, le conseil d'administration du CALQ crée une Commission consultative de la diversité culturelle afin que « ses programmes répondent encore mieux aux besoins des créateurs et des organismes de la diversité » (2016). La même année, il met en place « quatre chantiers de réflexion pour redéfinir ses façons de faire et mieux épauler les créateurs et les organisations artistiques confrontés à un univers culturel en mutation » (2016). De ces initiatives, découle le « Plan d'action pour la diversité culturelle 2016-2019 » qui « reflète les valeurs d'accessibilité, d'équité et d'ouverture à la multiplicité des expressions » (2016). Avec ce plan d'action le CALQ espère « la pleine participation des artistes de différentes expressions et origines à la vie culturelle québécoise ».

Quant aux milieux artistiques, le CALQ les encourage « à poursuivre leurs efforts et à prendre en compte davantage la diversité culturelle dans leurs activités ». Le CALQ va plus loin en déclarant même que « l'inclusion de tous les talents artistiques qui œuvrent au Québec est essentielle pour que notre culture évolue et notre société progresse » (2016 :9).

Le CALQ a également mis en place des offres destinées aux artistes autochtones. En 2003, le CALQ s'associe avec l'Institut culturel éducatif montagnais (ICEM) afin d'effectuer une étude sur la situation des artistes et organismes établis au Nunavik, le tout avec l'aide de la SODEC et de l'Institut culturel Avataq. D'autres projets ont été soutenus, destinés à être exposés hors du Québec, comme par exemple, l'exposition Paysages divers présentée à la galerie Glendon de Toronto et au musée Prince of Whales de Yellowknife. De plus, le CALQ a conclu une entente triennale en 2008 avec l'Administration régionale Kativik (deux autres ont été conclues en 2011 et 2014), désignant l'Institut culturel Avataq comme gestionnaire des fonds

31 Le terme « diversité culturelle » utilisé ici fait référence « à la composition de la population québécoise qui compte aujourd'hui plus d'une centaine de communautés culturelles. Ces communautés de personnes, nées ici ou à l'étranger, contribuent depuis plusieurs décennies au développement démographique, social, économique et culturel de notre société » (CALQ, 2016) Consulté en ligne le 24 octobre 2017 : <https://www.calq.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2016/12/20-ans.pdf>

du Nunavik pour les arts et les lettres³².

En 2010, le CALQ soutien les artistes autochtones installés dans la région de Montréal et 12 artistes professionnels ont pu en bénéficier. En 2012, trois artistes (Hannah Claus de Montréal, Lydia Mestokosho-Paradis de la Côte-Nord et Jacques Newashish de la Mauricie) ont été sélectionnés pour réaliser des œuvres pour une exposition de synthèse sur les Premières Nations et les Inuits présentée au Musée de la civilisation, à Québec. Récemment, en 2013, le CALQ a conclu un accord de coopération avec la nation Crie de la Baie-James. Le CALQ se félicite du nombre grandissant de boursiers autochtones et inuits « qui a plus que triplé depuis 2002 ! »³³.

Dans cette section, j'ai résumé brièvement les politiques culturelles et les modèles de financement mis en place au Québec et au Canada. Ainsi, je souhaitais dresser un portrait des mesures mises en place par ces deux paliers et les ressources qu'ils ont mis à disposition des artistes et des organismes artistiques autochtones. Il est certain que l'on pourrait se poser la question de savoir si l'autosatisfaction du CALQ, par exemple, à l'égard de son soutien envers les artistes autochtones, ne viendrait pas endiguer les revendications autochtones qui veulent s'affranchir de la colonisation et de ses effets dévastateurs pour les communautés (les pensionnats, la colonisation du savoir ...). De manière plus générale, la question se poserait également au niveau de l'art occidental et comment le modèle d'art institutionnalisé véhiculerait une forme de colonisation eurocentrée moins inclusif qu'il ne le laisserait paraître. Cependant, dans le cadre de ce mémoire, ces notions ne seront pas abordées mais je tenais, toutefois, à fournir des pistes de réflexion concernant ces enjeux.

1.4) LES ARTISTES AUTOCHTONES

Les sections précédentes ont démontré les spécificités des arts autochtones et leur financement au Canada et au Québec. La section suivante se concentre sur les artistes autochtones, leur profil, les procédés de créations qu'ils utilisent et de ce fait les différences avec l'art dit occidental. Cependant, cette section ne dresse pas un portrait exhaustif de la situation des

32 L'entente prévoit un soutien à la création et un programme bilatéral de résidence à Montréal et à Inukjuak et Kangiqsujaq. Des artistes inuits tels que Jessie Koneak (arts visuels) et des créateurs du « Sud » comme Robin Aubert (arts médiatiques) y ont séjourné.

33 Consulté en ligne le 24 octobre 2017 : <https://www.calq.gouv.qc.ca>

artistes et des arts autochtones au Canada, ce qui pourrait, selon moi, être un objet de recherche à part entière. Je me suis concentrée ici sur des points importants, des tournants majeurs qui ont influencé tel ou tel domaine artistique, la situation des arts ou bien les artistes eux-mêmes sur le sol canadien.

1.4.1) Profil des artistes autochtones

Selon Statistiques Canada, en 2011, « le nombre de personnes qui se sont identifiées comme Autochtones, c'est-à-dire membres des Premières nations, Métis et Inuits, a franchi la barre du million, atteignant 1 172 790 » (2016). On assiste à une forte croissance de la population autochtone depuis dix ans. Les enfants et les jeunes adolescents représentent 48 % de la population autochtone, contre 31 % pour la population non autochtone.

Le recensement effectué en 2011 par Statistiques Canada a indiqué qu'environ 3 100 Autochtones se sont déclarés artistes cette année-là, constituant 2,4 % des 130 700 artistes du Canada. Les données suggèrent toutefois que ce nombre est beaucoup plus important étant donné que d'autres artistes pratiquent des formes d'art qui ne font pas partie des arts reconnus dans les définitions normalisées des professions du recensement. De plus, plusieurs artistes autochtones ne s'identifient pas aux notions occidentales d'art et d'artistes (Trépanier, 2008:12).

Les deux groupes professionnels les plus fréquents chez les artistes autochtones sont les artisans (1 300) et les peintres, sculpteurs et autres artistes des arts visuels (500). Le revenu moyen des artistes autochtones n'était que de 16 900 \$, soit 28 % de moins que les autres artistes non autochtones (23 500 \$). « Le revenu moyen des artistes autochtones est conforme au faible revenu des Autochtones dans l'ensemble de la population active du Canada » (Statistiques Canada, 2016).

En 2011, la Colombie-Britannique était la province de résidence du plus grand nombre d'artistes autochtones, soit environ 900 ou 29 % du total canadien. Les artistes autochtones forment 3,8 % de tous les artistes de la Colombie-Britannique. En Alberta, 2,6 % de tous les artistes sont autochtones. « De plus, c'est dans les trois territoires du Canada que l'on trouve la plus forte concentration d'artistes autochtones : le Yukon, les Territoires du Nord-Ouest et le Nunavut comptent près de 400 artistes autochtones, soit 54 % du nombre total d'artistes dans les territoires (environ 700) » (2016).

Certains artistes autochtones jouissent d'une reconnaissance au Canada mais aussi à l'international :

« Norval Morisseau (arts visuels), Douglas Cardinal (architecture), Zacharias Kanuk (cinéma), Jim Hart (sculpture), Tanya Tagaq, A Tribe Called Red et Samian (musique), Tompson Highway (théâtre) et Santee Smith (danse) » (Trépanier, 2009).

1.4.2) L'artiste autochtone

Qu'est-ce qu'un artiste autochtone ? Il existe de nombreuses réponses à cette question et je me suis reposée sur les travaux de Trépanier pour tâcher d'y répondre. Les définitions diffèrent d'un artiste à l'autre, d'un organisme à l'autre, d'un bout du pays à l'autre. En langage cri, le mot « artiste » a une définition dynamique qui évolue selon le contexte et la saison. Il sous-entend une relation et une responsabilité (2008:18). Certains créateurs autochtones hésitent à se dire eux-mêmes « artistes », parce que ce mot ne correspond pas à leur réalité. Ils se voient plutôt comme « des sculpteurs, des tisserands ou des conteurs plutôt que comme des artistes » (2008 :20).

Selon Trépanier, de nombreux artistes autochtones « chevauchent deux réalités : la vision du monde autochtone et la vision du monde traditionnel ». Les concepts, les protocoles, les définitions, les processus et les conventions ne sont pas les mêmes d'un monde à l'autre (2008:19).

Certains artistes choisissent de situer leur pratique principalement dans le monde artistique conventionnel. D'autres se définissent comme « des producteurs d'objets à vendre, à la façon des imprimeurs ou des joailliers ». D'autres artistes concentrent leur pratique sur les formes traditionnelles conçues principalement pour un public autochtone. D'autres encore combinent « différents aspects de ces pratiques, créant délibérément des formes artistiques hybrides » (2008:19).

Les artistes autochtones peuvent avoir suivi une formation professionnelle ou universitaire, ou travaillé avec un mentor ou encore être autodidactes. Il ne serait également pas rare de voir des artistes dont la formation serait une combinaison de ces divers aspects (2008:19). Selon Marie Goyon, anthropologue, « chaque œuvre appellerait un traitement particulier dépendant du

contenu qui la motive ». En ce sens, chaque œuvre résulte « d'une expérience unique, d'une vision qui exigerait de s'incarner dans un corps singulier (un poème, un tableau, une musique, etc.) » (2006).

1.4.3) Processus de création des artistes autochtones

Pour les Autochtones, l'art « n'est pas un processus statique, mort ou relégué au passé ». En ce sens, rien ne « meurt ». (Trépanier, 2009:20). Pour cette section, je me suis appuyée sur les recherches menées par Marie Goyon (2004, 2005, 2006).

« Les communautés autochtones tiendraient à stimuler et à développer chez leurs membres un haut degré de créativité et encourageraient très tôt les jeunes à manifester leurs talents ». Ces expériences, « loin de gêner les plus vieux », leur confère un statut de mentor, « de guide qu'ils accepteraient volontiers ». Ainsi, l'art véhicule et génère des liens intergénérationnels « tant au sein de la famille directement que dans un réseau plus élargi de connaissances » (2006:45-47).

L'élève, en plus du mimétisme, expérimente, teste et adapte les techniques apprises selon ses capacités et aboutirait à « une résolution partagée des problèmes rencontrés » (2006:39). Tout ce qui a été transmis est utilisé dans la création du présent : « des grands-parents aux petits-enfants, nous sommes seulement des nœuds sur une toile » (Goyon, 2004:35 -36 cite ici Oberholtzer 1993:318). La famille incarne un lieu « d'échanges et de passages comme si elle était interconnectée ».

Dans la culture autochtone, la particularité des êtres vivants, des « existants » (terminologie reprise par Marie Goyon et proposée par Descola, 2005:104) est qu'ils seraient « animés d'un flux qui serait celui de l'univers, et qui leur permettrait le passage et la transformation, les uns dans les autres. Ils seraient interconnectés, car vivants ; plus précisément, mouvants » (2006:42-43).

Un réseau d'énergies et de pouvoirs poncturerait donc la vie des autochtones. Selon les ethnologues Lévi-Strauss et Boas (respectivement 1968:204 et 2003:187 cités par Goyon, 2006:105), les motifs les plus puissants qu'un artiste puisse réaliser seraient les « dessins de rêve ». Ces dessins de rêve exprimeraient une vision de l'artiste et sa matérialisation au sein d'une production artistique. Cependant, ces deux auteurs, indique Goyon, « considéraient cette notion comme une métaphore censée désigner ce qui serait décrit en Europe sous le terme « inspiration », sans retenir un contexte spécifique amérindien, en tant que « cultures du

rêve » », pour reprendre l'expression de Georges Devereux³⁴ qu'a reprise Goyon (2005).

Les motifs liés au sacré requièrent la permission des esprits de le faire (en rêve ou vision). Cet art quasi religieux, « aujourd'hui reconnue par les historiens d'art spécialistes de l'Amérique indienne, se nomme *dream art* ou *vision art* ». Il serait pratiqué par les individus afin de matérialiser les pensées et recommandations perçues en rêve par « des êtres surnaturels », des esprits ou encore des ancêtres (2005:104).

1.4.4) À la frontière entre tradition et modernité

Certains artistes autochtones créent des formes de production artistique hybride en intégrant « la conception occidentale de l'art » au sein de leurs œuvres. Néanmoins, elles resteraient autochtones de par leur création : « Cette approche s'est développée au cours des cinquante dernières années » (Trépanier, 2009:20-21).

Il y a trente ans, l'artiste, conservateur et critique d'art contemporain Saulteaux, Robert Houle l'avait défini comme suit :

« Nous constatons aujourd'hui l'émergence d'une nouvelle forme d'art créée par une nouvelle génération de jeunes artistes. Ils sont issus de deux traditions esthétiques différentes : la tradition nord-américaine et la tradition d'Europe occidentale. La première est profondément ancrée dans les rituels et le symbolisme tribaux, tandis que la deuxième constitue une influence irréversible dédiée au changement et à l'épanouissement personnel. Cette nouvelle forme d'art est de source traditionnelle et contemporaine. Elle s'appuie également sur des techniques et des styles novateurs et raffinés » (Houle, 1982 cité par Trépanier, 2009:22).

Ce processus « issu de deux traditions esthétiques différentes » s'appliquerait à toutes les disciplines artistiques. Par exemple, le théâtre autochtone reposerait sur la tradition occidentale mais aussi autochtone. Pour compléter son analyse, Trépanier cite également l'artiste, réalisatrice et scénariste Métis, Marie Clements (2005) :

« En réalité, le théâtre autochtone s'efforce de créer une expérience complète pouvant englober de nombreuses disciplines, que ce soit le théâtre, le mouvement, les masques, la danse, le chant, les rituels, les mythes ou les arts multimédias. Cette particularité en soi fait du « théâtre autochtone » une forme

34 Psychanalyste et anthropologue franco-américain.

d'art unique et très diversifiée au Canada, dont les racines sont fermement ancrées dans les origines et les pratiques culturelles. Il repose pourtant sur la survie même des peuples autochtones et leur conviction que l'art réside dans le vivant et entretient une relation directe avec la terre et le témoin. Selon cette approche, rien n'est déconnecté et cette complétude organique s'est élargie de manière à inclure la forme de théâtre occidental à « notre tradition du conte » (citée par Trépanier, 2009:22).

Gagnon propose deux lectures de ces juxtapositions de techniques occidentales et autochtones. Pour certains, cela consiste en « une adaptation, voire une soumission aux règles du système dominant dans un objectif de survie culturelle ». Pour les autres, il s'agit plutôt d'un mécanisme « de déconstruction des présupposés idéologiques de la structure au pouvoir pour faire valoir le point de vue artistique et culturel autochtone » (2016:91).

Les artistes autochtones font donc preuve d'une grande polyvalence, car ils sont à même de mêler des éléments traditionnels à des œuvres contemporaines et cela parfois en empruntant des techniques issues de l'art occidental.

1.4.5) Différence avec le monde de l'art occidental

La notion de « série », imbriquée dans la logique industrielle³⁵, serait, de ce fait, absente au sein de cette conception de l'art. Marie Goyon indique que même lorsqu'ils utilisent des techniques occidentales, les artistes autochtones « actualiseraient leur créativité hors des normes imposées par le marché de l'art et les galeries, dans un foisonnement qui témoignerait de la diversité et de la vitalité de leur culture » (2005 :26). Elle complète :

« Les artistes autochtones se défendent de répéter complètement à l'identique un motif, un décor. Ils agencent les motifs d'une façon différente, modifient les couleurs utilisées pour aboutir à une pièce unique, car elle est fabriquée pour un être en particulier, lui aussi unique, ou encore pour une occasion, un événement spécifique »³⁶.

Les compréhensions autochtones et européennes du monde représenteraient des paradigmes opposés de la connaissance. Trépanier indique que la vision du monde des autochtones se caractérise « par de nombreux niveaux de réalité, par des changements d'identité, et par des

35 Cf. Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, propos repris dans le travail mené par Marie Goyon (2005 : 40).

36 Selon les interviews des artistes autochtones, Shirley Bear, Peter Clair, Léonard Paul, Alan Siliboy, menées pour le documentaire *Kwa'nu'te' artistes micmacs et malécites*, 1992 par Catherine Anne Martin et Kimberlee McTaggart. Marie Goyon y fait référence dans sa thèse de doctorat. (2005:25 -27).

liens avec les esprits ». La vision du monde européenne tendrait à être plus rationnelle (2008:15).

Selon Trépanier, de nombreuses valeurs culturelles guident les pratiques artistiques autochtones. Parmi celles-ci, je cite le respect, la responsabilité, le partage, la discipline, l'ouverture, l'engagement, l'humilité et l'harmonie. Ces valeurs sont inspirées des systèmes de valeurs traditionnels comme « les cercles d'influences, les enseignements du tipi et la Société Medewiwin », pour n'en nommer que quelques-uns. « Elles sont transmises de génération en génération, au moyen des mythes, des légendes, des contes, des danses et des images » (2008:15). Ainsi, depuis des temps immémoriaux, les peuples autochtones utilisent de nombreuses lois coutumières et de nombreux protocoles culturels associés à l'usage du savoir traditionnel. Certains aspects artistiques du savoir traditionnel ne peuvent être utilisés que « dans des contextes précis pour des raisons spirituelles » (2008:15).

1.5) MODÈLES DE RÉSEAUX DE DIFFUSION DES ŒUVRES D'ART AUTOCHTONES

Les arts autochtones diffèrent des arts occidentaux comme je l'ai démontré dans les sections précédentes. Ainsi, les œuvres d'art créées par les artistes autochtones ne disposent pas toujours du même réseau de diffusion des œuvres d'art faites par des non autochtones.

1.5.1) Les prémisses de la diffusion des arts autochtones

L'essor de la création artistique contemporaine dans l'Arctique oriental canadien³⁷ au milieu du XX^e siècle, repose dès le début sur la technologie pour répondre aux impératifs sociaux et économiques. Les diverses communautés autochtones connaissent à cette époque d'importantes difficultés :

« D'abord économiques, conséquentes à la chute du commerce de la fourrure dès les années 1940, puis sociales, avec des épidémies qui provoquent les premières évacuations médicales massives et la sédentarisation forcée de ces groupes encouragée par le gouvernement fédéral dès 1949 » (Simard³⁸ 1979 : 107).

Par exemple, James Houston, un artiste séjournant en 1948 dans l'Arctique oriental canadien,

³⁷ Correspond aux Territoires du Nord-Ouest canadiens.

³⁸ Professeur et sociologue québécois.

considère la production artistique locale et artisanale « comme une ressource économique potentielle pouvant apporter aux familles les revenus nécessaires à leur subsistance ». Il demande donc l'aide du gouvernement fédéral pour décrocher une aide financière et matérielle au développement « de la création artistique et artisanale dans les communautés récemment établies »³⁹ (Graburn, 1987; Crandall, 2000). Conscients du fort potentiel économique d'un tel projet (Peryouar, 1997 : 28)⁴⁰, les Inuit⁴¹ s'y investissent avec enthousiasme (Idlout d'Argencourt 1976:26; Tulugak 2007)⁴² « tout en élaborant une stratégie commerciale pour faire rayonner les productions sur le marché international de l'art et « à répartir localement le bénéfice de leurs ventes, par l'intermédiaire de la formation des mouvements coopératifs inuit »⁴³. Le marché de l'art contemporain inuk, par exemple, s'organise et se structure alors rapidement⁴⁴.

1.5.2) Les acteurs intervenant dans le processus de diffusion

Ces acteurs correspondent schématiquement à trois catégories :

« Les artistes autochtones qui travaillent dans les communautés; les professionnels du domaine des arts autochtones, c'est-à-dire les responsables locaux des coopératives, les grossistes (situés hors des territoires indigènes), des galeristes, les conservateurs de collections d'items, les scientifiques, les experts indépendants; enfin, les destinataires des œuvres telles que les institutions muséales et culturelles, les collectionneurs privés ou encore les touristes » (Maire, 2010).

La presque totalité des créations artistiques et artisanales, en ce contexte, se destine au marché international de l'art. Étant donné l'éloignement géographique entre « les centres de ces

39 Selon ces deux anthropologues, l'une des motivations premières de l'entrepreneur Houston était « la lutte contre les conditions économiques déplorables des Inuit ». L'organisation du marché en coopératives a certainement « structuré un mode régional de fonctionnement et de prise en charge, où les coopératives, élargissant leur emprise depuis l'art à tous les domaines, allaient jusqu'à faire concurrence aux magasins de la Baie d'Hudson ».

40 Aîné inuk.

41 Aurélie Maire emploie l'ethnonyme Inuit : au pluriel des Inuit et au singulier un inuk. L'adjectif demeure invariable.

42 Idlout D'Argencourt et une chercheuse et Tulugak et une employée de coopérative. Les deux individus sont issus de la communauté des Inuit.

43 Pour la compréhension des principes fondateurs des systèmes de coopératives inuit, voir Nungak (1970).

44 Des coopératives sont créées à Puvirnituk (Povungnituk, Nord québécois) et Iqaluit (Nunavut) en 1962 à Ulukhaqtuq (Holman, Territoires du Nord-Ouest), en 1965 à Qamanittuq (Baker Lake, Nunavut) en 1968 et à Panniqtuq (Pangnirtung, Nunavut) en 1973. Ces localités représentent encore aujourd'hui les centres majeurs de production graphique (dessin et estampe) de l'Arctique canadien (Maire, 2008). Des institutions sont parallèlement créées par le gouvernement fédéral pour contrôler le marché : Canadian Eskimo Arts Committee (CEAC) en 1961 (Watt, 1987), Canadian Arctic Producers (CAP) en 1965 (Idlout d'Argencourt 1976 et Buchanan 1976), Inuit Art Foundation (IAF) en 1986 (Crandall, 2000). Bird (2008) discute quant à lui des stratégies de commercialisation de l'art et de l'artisanat autochtone en examinant des modèles d'authenticité établis par ces institutions officielles.

productions⁴⁵ et les villes », mais également de l'importance de l'impact des revenus la commercialisation des œuvres d'art sur les familles⁴⁶, les médiums comme « les liaisons aériennes et la télécommunication par satellite », se révèlent particulièrement importants (internet, télévision, téléphone) (Maire, 2010).

1.5.3) L'importance des réseaux de diffusion

Dès leur création, les communautés autochtones se parent de moyens de diffusion efficaces parmi lesquels Internet constitue un avantage incontournable. « La rapidité de diffusion des messages (visuels, textuels, audio ou vidéo) séduit d'autant plus qu'elle fait fi des distances et des obstacles géographiques » (Bird, 2008 :35). Deux possibilités s'offrent alors à l'artiste lorsqu'il/elle achève sa création :

« Soit l'artiste se charge lui-même de trouver un acheteur potentiel et de vendre son travail à des touristes (dans la communauté ou lors de ses déplacements) ou à des galeries d'art privées : il fixe alors les règles en négociant lui-même le prix de vente, pouvant ainsi tirer un meilleur prix que s'il vendait l'œuvre à la coopérative. Soit l'artiste apporte sa réalisation à la coopérative pour lui vendre et recevoir directement l'argent (payé comptant) : la coopérative prend ensuite en charge la diffusion commerciale de l'œuvre hors des territoires autochtones » (Bird, 2008 :36-37).

Ainsi, elle vend les œuvres à un grossiste⁴⁷, qui les vend à son tour à une galerie d'art privée, qui les revend elle-même à un particulier ou à une institution. Tout acheteur pourra ensuite revendre la création soit par vente directe à un galeriste ou à un tiers, ou bien indirectement lors d'un encan, qu'il soit réel ou virtuel⁴⁸. Toute nouvelle transaction implique une inflation

45 Par exemple, les 31 295 Inuit de l'Arctique canadien (Statistique Canada 2006) se situent dans de vastes territoires dans les Territoires du Nord-Ouest, au Nunavut et au Nunavik (province de Québec). Se déplacer n'est pas chose aisée dans ces lieux et se fait presque toujours par avion et parfois en bateau et motoneige.

46 La création artistique représente la seconde source de revenus après les emplois gouvernementaux. Au Nunavut, 5 % de la population active occupe une profession culturelle, bien « qu'un artiste typique du Nunavut gagne tout juste un tiers du revenu de tous les travailleurs du Nunavut (revenu médian de 26 800 \$) », précise Hill (2009 : 41).

47 Mentionnons par exemple la Canadian Arctic Producers [<http://inuit.pail.ca/arctic-producers.htm>, consulté le 6 janvier 2016, et the North West Company [http://www.inuitartmarketingservice.com/c_centers.htm, consulté le 1er février 2015] qui travaillent étroitement avec les coopératives locales arctiques à titre de grossistes. La Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec à Montréal et la succursale de la Dorset Fine Arts établie en 1978 à Toronto, jouent également ce rôle de grossiste auprès des galeristes privés qui viennent s'y approvisionner directement, sur place ou par l'intermédiaire de commandes sur Internet. Il n'est d'ailleurs pas rare que de prétendus spécialistes d'arts autochtones n'aient jamais rencontré d'artiste issu de ces communautés ni même foulé leur sol, puisqu'ils n'ont affaire qu'à des intermédiaires ou des pages web.

48 Des ventes aux enchères d'œuvres d'arts autochtones et plus spécialement inuit ont lieu régulièrement que ce soit bi annuellement par l'intermédiaire de la maison de vente Waddington's (<http://inuit.waddingtons.ca/>, consulté le 8 janvier 2015) ou quotidiennement sur le site de Artprice.com ou Ebay.

du prix de vente et une commission s'étalant de 25 à 60 % du prix de vente. Il faut savoir que sur cette transaction l'artiste recevra seulement le montant initialement reçu de la coopérative. Il peut également recevoir en plus des droits d'auteurs versés lors de la reproduction de l'une de ses œuvres.

Ceci explique pourquoi une majorité d'artistes souhaite travailler à son compte pour gérer et administrer ses affaires de façon indépendante, en marge de la coopérative. Cependant, la vente auprès de coopératives reste la manœuvre la plus courante. Pour des raisons personnelles, certains artistes créent leur propre réseau de diffusion mais ce nombre serait négligeable et ce malgré le nombre croissant d'artistes autochtones⁴⁹.

49 45 Au Nunavut, la croissance du nombre des artistes de 1991 à 2006 est de 20 % (Hill and Capriotti 2009: 11) avec 1,86 % de la population qui se consacre à temps plein à la production artistique (contre 0.77 % au Canada, *Ibid.* : 7).

CHAPITRE 2 :

CADRE ÉPISTÉMOLOGIQUE : CONCEPTS THÉORIQUES, PRÉCISIONS TERMINOLOGIQUES, PROBLÉMATISATION ET MÉTHODOLOGIE

Pour les biens de la logique du développement de ce mémoire, il est important de préciser les concepts théoriques et épistémologiques. Dès le début, ma recherche m’a poussée à concevoir et à créer un contexte historique et culturel spécifique pour décrypter les arts autochtones au Québec. Après la recherche documentaire, il était évident que je devais approfondir et dépasser les méthodes classiques d’analyse des productions artistiques qui reposent majoritairement sur des critères esthétiques tels que les couleurs, les formes, le style etc.

En effet, à travers l’histoire, le système artistique conventionnel a créé les cadres de recherche existants. Ces cadres, ainsi que je vais le démontrer, ne pourraient simplement pas s’appliquer aux arts autochtones. L’épistémologie qui traverse l’histoire de l’art occidental depuis 100 ans, ne permet pas de mesurer ou de comprendre la réelle importance de la participation des artistes autochtones aux arts, ou l’incidence des arts sur eux-mêmes. C’est pourquoi je propose ici une réflexion critique inspirée par les notions d’appropriation culturelle et de décolonisation du savoir, afin de construire une posture à la fois théorique et méthodologique qui permettrait de saisir cette complexité.

2.1) DÉMARCHE INTELLECTUELLE

En tant qu’étudiante à la Maîtrise en communication, j’évolue dans le monde universitaire où les cadres et la recherche obéissent à des protocoles définis par l’université. À travers ce mémoire, je m’efforce donc d’adopter une posture méthodologique « classique » qui correspond à l’éthique et au protocole de recherche universitaire tout en jonglant avec les principes d’une méthodologie autochtone. Pour ce faire, je me suis appuyée sur les travaux de Marie Battiste concernant la recherche autochtone. Les travaux de France Trépanier m’ont conduite à m’intéresser à l’ouvrage *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (1999) de Linda Tuhiwai Smith, chercheuse Maori. Selon Trépanier, il constitue « un ouvrage essentiel qui critique le concept de “recherche”, mais qui propose aussi de nouvelles

méthodologies fondées sur quatre axes – la guérison, la décolonisation, la transformation et la mobilisation » (2009:10), ainsi que les travaux de Margareth Kovach, chercheuse Crie et Sauteaux, concernant la méthodologie autochtone.

2.1.1) Tradition orale et recherche documentaire

Traditionnellement, les communautés autochtones ont transmis l'essentiel de leurs savoirs et coutumes par le biais de la tradition orale. Cette tradition orale est encore très vivante de nos jours (Trépanier et Creighton-Kelly, 2009:4). Par conséquent, une recherche documentaire, « construite de façon conventionnelle, ne permet pas de découvrir en profondeur, et encore moins d'expliquer, la connaissance inhérente d'une culture orale » (Trépanier, 2008). L'anthropologue Marie Battiste (2002) développe et qualifie cette problématique de paradoxe :

- Dans le système de « connaissance européen (ou eurocentrique), faire l'état de la recherche a pour but d'émettre une analyse critique d'une partie de la documentation publiée sur un sujet ». Or, la connaissance autochtone englobe « un ensemble complexe de technologies élaborées et soutenues par les civilisations autochtones ». Cette dernière se transmet en langue autochtone et à la génération suivante par « l'imitation, la pratique et l'animation, plutôt que par la forme écrite » (2002:2) ;
- Dans ce contexte un examen de la littérature est donc un oxymoron, car les connaissances autochtones sont ancrées « dans les expériences et les enseignements cumulatifs des peuples autochtones au lieu d'être conservée dans des bibliothèques » (2002:2) ;
- De ce fait, établir un examen de la documentation sur la connaissance autochtone « suppose que la recherche eurocentrique permet de comprendre la connaissance autochtone ». Cependant, cette dernière ne correspond pas aux « ordres de la vie selon la conception eurocentrique ». Elle incarne un « système de connaissance à part entière », qui possède « sa propre cohérence interne et ses propres modes de connaissance, et sa compréhension d'un point de vue eurocentrique comporte des limites » (2002:2).

Marie Battiste s'interroge donc sur la pertinence « d'un examen de la documentation » sur les

arts autochtones. Trépanier et Creighton-Kelly (2009) répondent que c'est nécessaire, mais avec certaines réserves :

« La demande d'un tel examen émane directement des artistes, des écrivains et des critiques autochtones, demande répétée à plusieurs reprises (...) Depuis quarante ans, la documentation sur la pratique artistique autochtone – en partie créée par des personnes non autochtones, mais essentiellement par des commentateurs autochtones – continue de croître et d'élaborer ses propres cadres discursifs (...) Il est essentiel que ces voix soient entendues autant dans les communautés artistiques autochtones et non autochtones que dans le monde universitaire (...) Le discours critique sur (...) l'art autochtone est cruellement absent des médias populaires Le monde artistique conventionnel, qui ignore généralement les artistes autochtones, disposera d'un document sommaire pour l'aider à élargir ses connaissances sur l'art autochtone » (2009:7-8).

Trépanier et Creighton-Kelly précisent également que :

« Le style traditionnel des examens de la documentation a tendance à limiter les voix des personnes citées et à assimiler leur expertise sur un sujet à l'autorité de l'auteur du document ; les examens de la documentation ont tendance à privilégier les universitaires comme source d'information digne de foi et à minimiser la contribution des aînés, des artistes et des commentateurs populaires » (2009:8).

2.1.2) Décolonisation du savoir

Le thème central et commun des méthodologies autochtones que je vais présenter est le concept de « décolonisation, soit la déconstruction des hypothèses et des habitudes coloniales liées au concept même de recherche » (Battiste, 2002:2-3). Comme le remarque Linda Tuhiwai Smith (1999) : « Le terme recherche est sans doute l'un des mots les plus grossiers dans le vocabulaire du monde autochtone ». Ainsi, la décolonisation donnerait lieu à « une compréhension critique des épistémologies, des motivations et des valeurs qui sous-tendent les projets de recherche occidentaux » (citée par Trépanier et Creighton-Kelly, 2009:9).

Dans son ouvrage *Decolonizing Methodologies*, Tuhiwai Smith identifie la recherche comme un lieu de lutte et de résistance entre les intérêts des colonisateurs et ceux des colonisés. Elle suggère, dans le cas des recherches concernant les sujets autochtones, de considérer les

protocoles culturels et les systèmes de valeurs autochtones comme partie intégrante de la méthodologie, et ce, dans un souci de respect et de réciprocité (1999:2,15).

En réponse aux contrecoups négatifs de la recherche occidentale en milieu autochtone, son programme aspire ultimement à une autodétermination autochtone. Un premier segment du projet de Linda Tuhiwai Smith consiste à identifier le processus de colonisation et d'en relever les conséquences passées, présentes et futures sur les autochtones. Elle rejette également le discours historique « totalisant, universalisant, chronologique et cohérent » élaboré par l'Occident et déplore également la notion de progrès associée au développement linéaire de la narration de l'histoire et le manque de considération de la posture subjective. L'histoire officielle serait en fait celle des vainqueurs colonisateurs, alors que la perspective autochtone sur le sujet se verrait dévaluée. Afin de décoloniser l'histoire, les autochtones doivent, selon elle, revisiter tous ses volets narratifs et y transposer un point de vue critique. Ce renversement de l'histoire s'insérerait tant dans les propositions des artistes que dans les discours des commissaires. La commissaire Candice Hopkins abonde dans ce sens :

« Pour les artistes de Sakahàn, l'Histoire n'est pas un fait acquis, mais un sujet de désaccord- une vision à remettre en cause dont il faut à la fois exposer les partis pris et révéler les idéologies sur lesquelles elle s'est construite » (2013:22).

Cependant, selon Tuhiwai Smith, la méthodologie décolonisatrice ne rejette pas toutes les théories ou connaissances occidentales ; elle mise plutôt sur la valorisation de leurs intérêts selon leur propre perspective (1999:18).

2.1.3) Méthodologie autochtone

La « méthodologie autochtone », quant à elle, est une proposition issue des travaux de la chercheuse d'origine Crie et Saulteaux, Margaret Kovach. Alors que la méthodologie décolonisatrice démontre l'impact des choix méthodologiques sur les résultats et les sujets de recherche autochtone, Kovach se penche davantage sur la façon dont les connaissances autochtones sont générées et promeut l'inclusion de ce système de pensées au sein de la démarche scientifique.

Les rêves, les histoires racontées par les anciens et les cérémonies, constituent selon Kovach des générateurs de connaissances et des lieux de leur validation (2009:66-67). Afin de défendre l'aspect relationnel et interprétatif de l'épistémologie autochtone, Kovach réfère à

l'intellectuel Sioux Vine Deloria Jr. et au chercheur d'origine crie, Shawn Wilson.

Selon Kovach, Deloria « suggère qu'une interrelation existe entre tous les éléments de la nature et que la subjectivité du chercheur interfère dans l'assimilation et l'interprétation des connaissances autochtones ». Selon Kovach, Shawn Wilson affirmerait le même point: «Indigenous epistemology is all about ideas developing through the formation relationship» (Wilson 2008:8, cité par Kovach, 2009).

L'épistémologie autochtone s'appuierait donc sur une vision balisée du monde qui reconnaîtrait équitablement le pragmatique et le cérémoniel, le « Je » physique et le spirituel, et l'interrelation entre tous les éléments de la nature en opposition à la perspective positiviste et rationnelle de l'Occident qui en appelle uniquement à des faits vérifiables (Kovach, 2009:56).

Dans ce système, la tradition orale constitue un outil primordial pour l'élaboration et la diffusion des connaissances autochtones. Elle véhicule des informations en lien avec l'historique familial, des règlements territoriaux ou des notions médicinales et transmet des valeurs morales. L'oralité répond à la nature interprétative et interdépendante des connaissances ancestrales en s'ancrant à la fois dans la personnalité du conteur qui insère sa subjectivité dans le récit, et dans celle de l'auditeur qui interprète ces connaissances, selon son propre contexte (Gagnon, 2016:111-112). Kovach souhaiterait que ces modes de construction et de transmission des connaissances soient reconnus comme partie intégrante d'une méthodologie spécifique pour le champ des recherches autochtones.

2.2) DÉNOMINATIONS EMPLOYÉES

D'après les recommandations émises par les chercheurs, artistes et commissaires autochtones, je propose un vocabulaire et une formulation relative à l'épistémologie autochtone.

2.2.1) Choix du pronom personnel de rédaction

Un mémoire constitue un document destiné à être consulté par tous et qui doit être, dans une certaine mesure, universalisable. Tout le monde devrait pouvoir le lire, comme s'il l'avait écrit, afin de suivre aisément la pensée de l'auteur. Selon cette logique, il est habituellement rédigé à la première personne du pluriel. L'emploi du « nous » est l'usage dans les publications savantes, scientifiques et universitaires. Cependant, cet usage entre en contradiction avec la

méthodologie autochtone. En effet, comme l’auteure Magareth Kovach l’explique, il convient de différencier le « je » physique et le « je » spirituel (intellectuel et mental). C’est pour cela que j’ai décidé d’adopter le « je » dans les pages précédentes et tout au long de ce mémoire. Dans un tel cas, l’accord se fera au féminin singulier.

2.2.2) Nommer les individus

Les premiers habitants du continent américain sont désignés par différents qualificatifs dans différents contextes. Au Canada, les désignations suivantes sont les plus communes : autochtone, Premières Nations, premiers peuples, Indien, indigène, Amérindien et occasionnellement autochtone canadien.

En premier lieu, j’ai choisi d’utiliser le terme « autochtone » pour décrire les personnes qui vivent essentiellement au Canada et qui appartiennent aux peuples des Premières Nations, au peuple inuk ou à la nation métisse. Afin de suivre les recommandations de Battiste (2002) concernant la décolonisation de la recherche autochtone, il convient de garder à l’esprit que la plupart de ces personnes « s’identifient comme membres de leurs peuples ancestraux – ex. *Nisga’a*, *Anishinaabe*, *Mi’kmaq* – lorsqu’ils estiment que cela est approprié » (Trépanier et Creighton-Kelly, 2009:12). Ainsi, je nommerai les chercheurs et les artistes selon leur communauté d’appartenance comme je me suis efforcée de le faire au sein de ce mémoire.

2.2.3) Nommer les pratiques

En second lieu, j’ai choisi d’utiliser le terme « arts » au pluriel afin de mettre en valeur les arts autochtones et plus précisément la variété des disciplines et des pratiques artistiques que les artistes autochtones utilisent. Trépanier et Creighton-Kelly précisent que le pluriel employé pour le nom « art » permet de mettre en valeur deux spécificités :

« Les arts, par opposition à “l’art” (au singulier), désignent généralement les arts dans toutes les disciplines artistiques occidentales – la musique, le théâtre, la danse, la littérature ainsi que les arts visuels et médiatiques (...) Les arts font également référence à toute forme d’art pratiquée par les artistes autochtones. Ainsi, les arts désignent toutes les disciplines énoncées ci-dessus, mais aussi la narration de contes, la vannerie, la sculpture de totems, etc. » (2009:12-13).

2.2.4) Nommer l’objet d’étude

J’ai analysé ce qui caractérise les artistes féminines autochtones dans leur statut et leur rôle, en

tant que femme et artiste et j'ai choisi d'employer le terme « condition » à cet effet. Le terme « condition » se définit ainsi : situation, manière d'être, d'évoluer, de quelqu'un, d'un groupe, etc., à un moment donné, dans un contexte particulier. Par « condition » j'entends ainsi les trajectoires artistiques et les parcours de vie de d'artistes féminines autochtones officiant au Québec. Le but étant de mettre en lumière des facteurs externes expliquant cette condition tels que les pressions sociales, les discriminations, les objets d'inspiration et les parcours professionnels, par exemple.

J'ai choisi d'effectuer des entretiens pour poser les questions principales par rapport à l'objet de l'enquête, dont l'objectif sera d'obtenir des informations sur les perceptions, les attentes et les actions des artistes féminines autochtones par rapport à cette condition. De plus, pour rendre la lecture de ce mémoire plus fluide, j'ai décidé d'employer l'acronyme AFAC pour désigner les artistes féminines autochtones contemporaines.

2.3) PROBLÉMATISATION

« Mieux connaître l'imaginaire artistique d'un peuple contribuerait à atténuer l'incompréhension qui s'est créé au cours de ce siècle autour de ces communautés » (Trépanier, 2008). Elle précise que « La liberté et la démocratie sont deux facteurs clés qui permettraient aux citoyens d'une nation de croître en santé » (Trépanier, 2008). Cependant, l'histoire nous révèle que la relation entre le Québec et les nations autochtones a toujours été basée sur l'oppression. Dans des cas extrêmes, cette dernière a provoqué la destruction et la perte des traditions, de la langue, de la spiritualité et voire même des structures politiques autochtones. C'est à travers les arts qu'ils pratiquent que les autochtones continueraient de lutter et de résister, en utilisant tous les moyens qu'ils ont à leur disposition. Ils le font dans le but que soit établie une relation fondée sur le respect mutuel, l'intégrité et l'honnêteté. Les artistes autochtones et les leaders spirituels sont particulièrement actifs au sein de ces revendications, comme je l'ai démontré dans les parties précédentes.

Des événements particuliers, des expositions et les différents supports écrits sont autant de lieux et de moyens de diffusion qui permettent le rayonnement des savoirs et des valeurs autochtones, et les échanges entre communautés et nations. Les savoirs qui sont ainsi exposés seraient, de ce fait, censés démontrer la capacité des autochtones à adapter des aspects

culturels du monde contemporain occidental, tout en respectant leur vision particulière du monde, de la nature et du vivant. À priori, ces représentations de leur culture attiseraient la fierté, le sentiment d'appartenance et répondraient au besoin de reconnaissance de ces communautés.

L'institution muséale, sa définition et sa fonction évolueraient au gré des enjeux du moment. Par exemple, les départements amérindiens des musées vivent des modifications importantes qui vont bien au-delà de leur seule participation à l'élaboration des expositions. Cependant, ces expositions autochtones seraient beaucoup trop rares dans le paysage culturel québécois et mettraient plus en avant le folklore que la véritable visée et les enjeux des arts autochtones.

2.4) CONSTATS POST RECHERCHE DOCUMENTAIRE

Le champ des arts autochtones s'organise au Canada depuis les années 1960 et le Pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67 en est un exemple probant. La multiplication des événements collectifs présentés au Québec depuis 2008 indique cependant une réactualisation de cette catégorisation qui s'appuie sur le renouvellement des enjeux identitaires autochtones et sur une réaffirmation de leur présence liée à l'urbanisation d'une partie d'entre eux. La mondialisation, mouvement accéléré par le développement des technologies et les ambitions économiques des puissances marchandes et étatiques, provoquerait une reformulation du projet de résistance autochtone (Trépanier et Creighton-Kelly, 2009:9). De plus, la sociologue maori Tuhiwai Smith souligne à mesure égale l'importance de la mobilisation locale dans ce mouvement de résistance : « It is at the local level that indigenous cultures of resistance have been born and nurtured over generations » (1999:110).

Les initiatives à échelle plus modeste, telle que *La Loi sur les Indiens revisitée*⁵⁰ qui relève d'une institution muséale wendat (bien qu'elle introduise le travail d'artistes de tout le Canada) sont autant des démonstrations de ce projet d'autodétermination pour lequel

50 Exposition présentée au Musée huron-wendat (MHW) du 11 septembre 2009 au 10 janvier 2010. Elle circule ensuite au Musée des Abénakis à Odanak et au Musée amérindien de Mashteuiatsh, rendant compte d'une collaboration dans l'organisation et la diffusion d'événements au sein du circuit muséal autochtone. Elle termine finalement sa tournée au Musée McCord de Montréal. Cette dernière met en scène une prise en charge de la représentation des autochtones, tant sur le plan artistique que politique. Le surintendant invite donc huit artistes autochtones canadiens à réfléchir aux impacts de la Loi sur les Indiens, programme législatif émis par les autorités fédérales en 1876 dans le but d'assimiler les autochtones. Chacun s'approprie un article de loi qu'il interprète à l'aide de son médium artistique.

l'expression « penser global, agir local » prendrait tout son sens. Ces exemples démontrent la présence de stratégies et de théories communes. Celles-ci encadrent le développement d'une catégorisation de l'art contemporain autochtone activée par l'organisation et la diffusion de ces événements.

À mon avis, il ressort du discours général véhiculé par les artistes et/ou les chercheurs, une ambivalence entre une dénonciation du système occidental duquel est issu le colonialisme, et un désir d'inscrire la production contemporaine autochtone dans le champ de l'art contemporain euro-américain.

2.5) LES ARTS AUTOCHTONES CONTEMPORAINS EN CONTEXTE QUÉBÉCOIS

2.5.1) Constats préliminaires

Concernant la recherche sur le sujet :

- Selon la collecte préliminaire de données, le discours sur les arts autochtones m'a paru relativement ethnocentré et donc il n'incluait nullement les valeurs autochtones ;
- Les historiens de l'art et autres spécialistes ont regardé et jugé cet art à travers le prisme de leurs catégories sans se soucier de l'esprit qui a orienté sa production.

Pour ce mémoire, je souhaite m'intéresser à la condition des artistes féminines autochtones au Québec. Selon mes lectures, les artistes autochtones masculins et féminins du Québec seraient marginalisés de plusieurs façons :

- Ils ne seraient généralement pas reconnus ni inclus au sein du paysage artistique conventionnel québécois, et cela perdurerait aujourd'hui. Toutefois, cette situation évoluerait lentement;
- Ils seraient sous-représentés dans les débats sur les enjeux culturels artistiques au Québec;
- Ils seraient sous-représentés au sein du paysage et de la communauté artistique autochtone au Canada, car les membres sont majoritairement anglophones;
- Même si les œuvres produites par les autochtones au Québec sont régulièrement présentées au public, elles le seraient uniquement dans le cadre des musées d'ethnologie, comme si elles étaient les vestiges anachroniques de peuples en voie de disparition, ou bien circulent dans des

réseaux parallèles ;

- Malgré l'existence d'initiatives au sein du Conseil des arts du Canada, l'accès à la reconnaissance et à la professionnalisation des artistes autochtones s'avère très difficile.

2.5.2) Constats préliminaires sur les femmes autochtones

En ce qui concerne les femmes autochtones en général, un dur constat émerge de mes lectures:

- Les femmes autochtones vivraient dans des conditions inférieures à celles du reste de la population;
- Il existerait encore aujourd'hui du sexisme dans les milieux professionnels et dans les sociétés québécoise et autochtone;
- Elles feraient face à des obstacles en matière d'emploi et d'éducation, sans compter les hauts taux de violence qu'elles subissent. Les préjugés à leur égard resteraient tenaces. Les femmes autochtones vivent des discriminations en tant que femmes et en tant qu'autochtones.

Le féminisme autochtone pourrait se caractériser comme étant « postcolonial », car il illustre l'oppression des femmes en contexte de colonisation. Selon le collectif féministe autonome et non-mixte Hamamélis (2017), comme les autres formes de féminisme racisé (noir, latino, musulman, etc.), en exposant les différents rapports de domination contraignants que subissent ces femmes, le féminisme autochtone a nettement contribué à l'avancée des analyses féministes (2017 : 14-15). On y décèle deux enjeux majeurs : la déconstruction du mythe de la femme telle qu'elle existait dans la théorie féministe dominante d'un côté; rendre la parole aux principales intéressées, de l'autre. Ces enjeux s'inscrivent donc dans une perspective intersectionnelle.

2.5.3) Question de recherche

Je souhaite analyser le dilemme radical qui caractériserait les AFAC dans leur statut et leur rôle, en tant que femme et artiste. Leur pratique artistique sera considérée dans leur caractère doublement situé, culturel et sexué. À la lumière des constats cités ci-dessus j'ai donc formulé la question de recherche suivante :

Considérant le dynamisme actuel des arts autochtones contemporains au Canada, quelle est la

condition des artistes féminines autochtones contemporaines au Québec ?

Ma réflexion s'appuie donc sur l'étude des trajectoires artistiques et des parcours de vie de dix artistes féminines autochtones officiant au Québec. J'ai choisi cet axe thématique car il comporte une dualité intéressante à analyser : les AFAC seraient doublement stigmatisées en tant qu'autochtones (stéréotypes ethniques) et en tant que femmes (stéréotypes genrés).

À la suite de la présentation de chaque intervenante, je les questionnerai sur leur pratique/profession, la manière dont elles perçoivent leur activité, le rayonnement de celle-ci, leurs attentes concernant l'avenir de leur profession/activité⁵¹. En somme, l'exercice réalisé met en lumière la nécessité de se pencher plus spécifiquement sur la réalité des femmes artistes autochtones. Il s'agit alors de poser les questions principales par rapport à l'objet de l'enquête, à savoir, la condition des artistes autochtones féminines contemporaines : Est-ce qu'il y a une seule condition pour toutes les AFAC ? Est-elle la même pour toutes les AFAC ? Est-ce que leur type de production influence cette condition ? Est-ce que leur domaine artistique influence cette condition ? Comment vivent-elles cette condition ?

2.6) PRÉMISSE DE RECHERCHE

Les stratégies relatives à une méthodologie décolonisatrice et autochtone dont j'ai discuté précédemment (l'identification du projet colonial, la réappropriation de l'histoire, l'intégration de l'épistémologie autochtone), rendraient possible, selon moi, une étude de la condition des AFAC qui s'appuierait sur des principes théoriques distincts du récit universaliste.

Il apparaît dès lors important d'identifier les procédés qui justifiaient la catégorisation de la production des AFAC (faible renommée et visibilité relative par exemple), et ce, selon les termes des principales intéressées. J'ai donc choisi d'interroger plusieurs AFAC afin de sonder ce problème et pour ce faire j'ai intégré leur parole afin d'éclaircir la situation.

2.7) INTENTIONS PREMIÈRES

En premier lieu, je souhaitais prendre contact avec une dizaine d'AFAC afin d'effectuer un

51 Voir le guide de discussion en annexe.

court entretien qui ne repose pas sur une méthode usuelle d'entretiens, car il s'agissait d'une simple discussion. Par la suite, une fois les contacts établis, j'aurais invité trois d'entre elles à poursuivre la discussion sur le terrain (de préférence dans leur espace de création) pour qu'elles puissent me parler de leurs œuvres et de ce que c'est que d'être AFAC, et ce sous la forme d'un entretien compréhensif.

Malheureusement, je n'ai pu mettre en place cette méthodologie, car les intervenantes n'étaient pas intéressées ou non disponibles pour que je les rencontre au sein de leur lieu de création. De plus, je n'ai pu effectuer que cinq entrevues en personne. J'ai donc décidé de conserver un échantillonnage de dix participantes pour procéder à un entretien compréhensif de plus longue durée. Dans un souci de représentativité, je souhaitais interroger au minimum une intervenante issue de chacune des 11 communautés et, dans la mesure du possible, un minimum d'artistes Métis. Je n'ai réussi qu'à interroger des intervenantes issues de cinq communautés du Québec et aucune artiste Métisse. Je souhaitais également rencontrer des individus anglophones et francophones considérant qu'il existe cette réalité plurilingue, mais je n'ai réussi qu'à rencontrer des AFAC francophones.

2.8) LES ENTRETIENS EFFECTUÉS

Dans cette section, j'explique comment j'ai contacté les AFAC pour qu'elles prennent part à ma recherche, avant de détailler le déroulement des entretiens compréhensifs.

2.8.1) Étape 1 : La prise de contact

Tout d'abord j'ai contacté divers associations, organismes et institutions qui m'ont fourni les contacts de personnes ressources. Ces dernières m'ont orienté vers d'autres organismes ou bien vers des AFAC directement. Les informations de contact diffusées étant essentiellement des adresses de courrier électronique, les premiers contacts se sont fait par échanges de courriels et deux autres fois par téléphone.

Dans le premier mail ou contact téléphonique, je me présentais et résumais ma recherche selon les démarches que j'avais fixées au préalable (voir annexe II et III). Certaines AFAC n'ont pas pris la peine de répondre, d'autres m'ont indiqué qu'elles n'avaient pas de temps à m'accorder, mais me souhaitaient bon courage pour la suite ou bien félicitaient ma démarche;

enfin, les dernières ont accepté de poursuivre les échanges.

Dans les courriels suivants, certaines AFAC me posaient plus d'amples questions sur ma recherche, à savoir la méthodologie employée ou encore les raisons à la base du choix de ce sujet. Une fois leurs interrogations satisfaites, certaines AFAC ont refusé de prendre part à cette recherche, d'autres ont décliné par manque de temps et les dernières ont décidé de participer à des entretiens compréhensifs.

Sur la vingtaine d'AFAC qui a répondu favorablement, cinq d'entre elles acceptaient de me rencontrer en personne, sept autres souhaitaient utiliser le logiciel *Skype* et huit préféraient une entrevue téléphonique.

2.8.2) Étape 2 : L'entretien compréhensif

À cette étape, j'ai contacté plusieurs fois les conseils de bande de chaque intervenante comme l'exige le protocole du comité d'éthique de l'Université de Sherbrooke. Sur tous les courriels envoyés, j'ai reçu trois mails indiquant que ma demande allait être redirigée vers une personne ressource et sept réponses automatiques.

Ensuite, j'ai relancé les participantes par courriel, ou par téléphone, afin de convenir d'un rendez-vous. Deux des AFAC ne répondaient plus à mes sollicitations, deux d'entre elles se sont retirées de ma recherche et trois autres n'avaient pas de disponibilités avant l'automne ou l'année prochaine. J'ai donc réussi à fixer des rendez-vous avec treize participantes.

Les entretiens se sont déroulés de février à août 2017 et ont duré en moyenne entre une heure et demie et deux heures et demie. Préalablement, j'ai expliqué les conditions des entretiens et lors du rendez-vous, les répondantes ont lu et signé le formulaire de consentement approuvé par le Comité d'éthique de la recherche des lettres et sciences humaines de l'Université de Sherbrooke; d'autres me l'ont renvoyé numérisé et signé par courriel.

Je me suis inspirée des travaux du sociologue Jean-Claude Kaufmann (1996) pour récolter des données. J'ai choisi cette méthode car elle allie parfaitement la recherche qualitative empirique. De plus, elle emprunte également des techniques découlant du protocole de l'entretien semi-dirigé, tout en proposant quelques subtilités supplémentaires.

Le qualificatif « compréhensif » est employé au sens wébérien⁵² du terme, c'est-à-dire lorsque « l'intropathie – savant mélange d'intuition et d'empathie — n'est qu'un instrument visant l'explication et non un but en soi ou une compréhension intuitive qui se suffirait à elle-même » (1996:23). L'objectif principal de l'entretien compréhensif réside dans la production de connaissances et de sa collecte. De ce fait, le chercheur compose, en alliant données et hypothèses. Les notions importantes mises en avant par Kaufmann reposent sur quatre notions principales :

- L'engagement : pour obtenir l'engagement de l'interviewé, « il conviendrait d'entrer dans le monde de son interlocuteur ». La difficulté réside dans le fait que d'ordinaire le chercheur est supposé apporter de la reconnaissance à son interlocuteur en restant neutre. Son « je » doit se taire, alors que Kaufmann suggère, au contraire d'être en sympathie (1996:48) ;
- L'égoцентризм : l'auteur montre que lorsque le sujet est interrogé sur « l'autre » ou « les autres », il parle simplement de lui-même, « même si parfois il peut s'agir vraiment des autres, mais toujours avec une touche d'identification personnelle » (1996:48 -49);
- La curiosité : « Le chercheur adopte une posture et un état d'esprit caractéristiques », explique Kaufmann. En effet, selon lui il n'existe pas de « découvertes sans volonté de découvrir », surtout lorsqu'il s'agit de « tirer les vers du nez » de l'interlocuteur. L'enquêteur peut habilement pousser l'autre à se confier, à ouvrir les portes fermées (1996:49);
- L'altéro-centrage : il convient d'adopter et de pénétrer le système de pensée de la personne interrogée dans le but de « se repérer dans les moindres variations de phrases ». Ainsi, le chercheur peut se donner les moyens de comprendre l'interlocuteur « encore mieux qu'il ne se comprendrait lui-même ». De plus, en alliant les contradictions et les phrases récurrentes de l'interlocuteur, Kaufmann suggère que le chercheur doit y découvrir « le processus central qui préside à ces contradictions, la mécanique sous-jacente au fonctionnement de son interlocuteur » (1996:50).

Les entretiens se sont déroulés selon les disponibilités et les lieux choisis par les participantes. Il est arrivé que par souci d'éloignement ou bien par volonté des AFAC, ces entretiens se soient déroulés par Skype ou par téléphone. Ainsi, trois entrevues ont eu lieu à Montréal dans des cafés et deux entrevues à la Guilde canadienne des métiers d'art à Montréal; trois entrevues furent effectuées par Skype; une a eu lieu à Québec, au domicile de l'artiste; quatre

52 Max Weber est considéré comme le fondateur de la sociologie compréhensive. La sociologie compréhensive est une approche sociologique qui fait « du sens subjectif des conduites des acteurs le fondement de l'action sociale ». Comme le note Raymond Aron, ce modèle d'analyse du social - centré sur les individus et leurs motivations « à agir les caractères originaux de ces sciences sont [pour Max Weber] au nombre de trois : elles sont compréhensives, elles sont historiques et elles portent sur la culture » (1967:504).

entrevues ont été téléphoniques, car les participantes n'étaient pas familières avec le logiciel Skype. Je me suis reposée sur le questionnaire fourni en annexe pour mener ces entretiens (IV - Guide de discussion et questionnaire) et j'ai également enregistré ces entretiens sur bande sonore pour faciliter la retranscription et l'analyse. À la suite de cette collecte de données, trois AFAC ont décidé de se retirer de ma recherche par manque de temps. Mon corpus d'entretiens retenus pour l'analyse de ma recherche porte donc sur dix AFAC.

Sur ces dix AFAC, trois ont dû reporter notre rencontre à cause d'imprévus, cinq d'entre elles ont eu des retards importants le jour du rendez-vous et deux ont eu de légers retards. Par ailleurs, avant même de commencer les entretiens, Ama et Meika m'ont expliqué qu'il était impoli, voir défendu de définir un temps de parole pour une personne autochtone, car cela reviendrait à couper la parole :

« Si je peux te donner un conseil c'est de ne jamais donner ou fixer de limite de temps. Tu vois pour nous c'est un manque de respect, c'est comme si on savait que tu allais nous couper la parole pour tenir dans le temps que tu as fixé. Ne t'inquiète pas je sais que tu veux bien faire, mais pour nous c'est très important » Ama.

« Ne dit jamais la longueur d'une entrevue car tu ne sais pas combien de temps ça va prendre à la personne pour te raconter ses histoires. Tu lui coupes la parole et tu n'auras pas les informations que tu cherches enfin pas entièrement » Meika.

En effet, elles m'ont expliqué que lors de conseils de bande, seule l'heure d'ouverture de la séance de discussion était précisée pour laisser la place à la parole de tous. Je me suis donc efforcée d'intégrer cette préoccupation lors de la tenue des entretiens et je ne fixais jamais de temps imparti aux participantes.

De plus, concernant les entretiens compréhensifs, il importe de privilégier la place de la personne interrogée et de se montrer flexible quant à l'ordre préétabli des questions posées. Kaufmann suggère d'apprendre les questions par cœur et de quasiment oublier l'ordre pendant l'entrevue (2011).

Ainsi, je me suis efforcée de rendre la conversation la plus fluide possible en posant les questions de façon logique, selon les propos des participantes. Par exemple, lorsque j'interrogeais les participantes sur leur statut d'artiste, elles abordaient la question de la place de la femme autochtone, ce qui a préparé le terrain pour les questions à ce sujet. Les entretiens

étaient fluides et les participantes ne m'ont pas semblé gênées ou incommodées par mes questions.

2.8.3) Observation des œuvres des participantes

Le choix d'analyser plus attentivement les œuvres des dix AFAC interrogées m'a permis d'exposer la multiplicité des pratiques artistiques autochtones, tout en me reposant sur les réflexions personnelles de la part de femmes autochtones face à la culture dominante mais aussi par rapport à leur culture d'origine.

Je suis donc allée consulter leurs portfolios sur leur page d'artiste ou bien sur des sites de galeries pour voir comment leurs œuvres étaient présentées. Cette observation m'a permis également de voir le prix de vente des œuvres et si la vente s'opérait sur le site de l'artiste ou sur un site tiers. Cet élément m'a permis de me familiariser avec les côtes de vente de chaque AFAC et de recouper ces observations avec leurs témoignages.

2.9) PROFIL DES PARTICIPANTES

Mon échantillon de participantes se compose de dix AFAC demeurant à Montréal, Gatineau, Kahnawake et Québec. Trois d'entre elles ont 18-25 ans, quatre se situent dans la tranche des 26-35 ans, deux autres se situent dans la tranche des 36-45 ans et la dernière se situe dans la tranche des 46-55 ans. Aucune limite d'âge n'a été fixée afin d'obtenir un large spectre des trajectoires des participantes et leurs expériences en tant qu'AFAC.

Elles sont issues des communautés Mohawk (trois participantes), Huron-Wendat (trois participantes), Innue (deux participantes), Algonquienne (une participante), Atikamekw (une participante). Il n'a pas été discuté, lors des entrevues, du choix d'un pseudonyme par les participantes et je suis consciente que cela est contraire à la méthodologie que j'emploie. Cependant, les participantes n'ont pas évoqué le souhait de choisir leur propre pseudo j'ai donc choisi les pseudonymes suivants pour les nommer (il s'agit de vrais prénoms amérindiens) : Elisapie, Alasie, Donoma, Abequa, Hachi, Ama, Sora, Odina, Ayanna, Meika.

Le niveau de scolarité des AFAC interrogées est divers et varié. Abequa, Alasie et Elisapie ont étudié jusqu'au CEGEP et disposent d'un certificat en arts visuels. Hachi détient un baccalauréat en sociologie avec une mineure en cinéma et Sora un baccalauréat en

musicologie. Donoma, Meika, Ama, Odina, Ayanna, n'ont aucun diplôme et ont arrêté l'école dès le secondaire.

Aucune des participantes n'a vécu dans une réserve, mais cinq d'entre elles rendent visite à leurs familles au sein de réserves ou dans des territoires plus éloignés, plusieurs fois par année (Abequa, Hachi, Sora, Elisapie et Donoma). Les parents de Alasia et Odina ont déjà vécu quelques années au sein d'une réserve, mais elles n'en gardent que très peu de souvenirs car elles étaient en bas âge (trois à neuf mois maximum).

2.10) INFORMATIONS RECUEILLIES

Dans cette section, je présente la collecte des informations ainsi que le traitement et l'analyse des entretiens effectués.

2.10.1) Collecte des informations

L'éthique de la recherche en milieu autochtone est surtout basée sur la qualité des relations. J'ai ainsi essayé de développer des relations privilégiées reposant sur l'entente avec les AFAC rencontrées en entrevue et j'ai discuté de leur consentement éclairé concernant la recherche, le désir d'anonymat, de confidentialité ou de reconnaissance nommée. J'ai procédé ainsi afin de satisfaire aux exigences imposées par le protocole d'éthique élaboré pour l'Association des Premières Nations du Québec et du Labrador, lequel se soumet aux principes de propriété, contrôle, accès et possession.

Je me suis efforcée de respecter aussi les conseils donnés par le Comité d'éthique de l'Université de Sherbrooke qui m'a incitée à consulter les recommandations des Conseils de la recherche au Canada sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains et plus particulièrement les quatre formes de respect dans le travail avec les peuples autochtones : respect de la dignité humaine, respect de la diversité autochtone, respect des systèmes de connaissances autochtones et respect du patrimoine culturel. J'ai également consacré un soin particulier à la protection de l'anonymat des personnes rencontrées et à la confidentialité de leurs propos. Des pseudonymes ont été utilisés pour désigner les répondantes et les villes de leur provenance ne sont pas mentionnées.

Ainsi, je me suis particulièrement concentrée sur les relations entretenues avec les AFAC qui

ont partagé avec moi leurs savoirs, leurs expériences et leurs attentes. En premier lieu, je leur ai présenté le projet de recherche et ses objectifs et je pense avoir agi de manière authentique, ouverte et flexible dans cette démarche. En second lieu, je leur ai lu les documents concernant la participation à cette recherche, qu'elles ont par la suite signés.

Comme je l'ai mentionné dans la partie précédente, je me suis reposée sur un guide de discussion pour mener les entretiens compréhensifs (IV - Guide de discussion et questionnaire). Ce guide m'a permis de formuler des questions ouvertes pour influencer au minimum les réponses des AFAC et pour les encourager à partager le plus d'informations possible. En premier lieu, j'ai demandé à chacune des AFAC de se présenter brièvement et de présenter leur communauté d'appartenance afin d'en apprendre plus sur les spécificités de ces dernières. Ces questions ont permis de mettre à l'aise les AFAC et ont détendu l'atmosphère pour le reste de l'entretien, lequel portait sur la thématique des arts contemporains autochtones, les réseaux de diffusion de ces arts, la femme artiste autochtone, l'engagement et le militantisme des AFAC, avant de m'intéresser au futur de leur profession.

Au cours des entretiens, j'ai volontairement fait transparaître mon intérêt concernant les arts autochtones contemporains et j'ai aussi précisé, lorsque cela était pertinent, que j'avais suivi deux cours gratuits pour apprendre le cri et l'innu. Beaucoup de rires ont ponctué les entretiens et j'ai aussi partagé avec elles mes expériences similaires quand elles me le demandaient ou lorsque que cela était approprié. Toutefois, j'ai évité de contredire ou de critiquer les propos des AFAC afin de ne pas influencer leurs discours et conserver une atmosphère conviviale propice aux confessions.

Les rencontres et les entretiens avec les AFAC et les informations que j'ai pu en retirer constituent une richesse inestimable pour ma part, au moins aussi conséquente que les résultats de l'analyse. J'ai donc fait preuve de rigueur dans la mesure où les enseignements des AFAC ont été traités avec respect et leurs propos ont été analysés avec attention et détail. Comme je l'ai mentionné ci-dessus, le respect, la réflexivité et la flexibilité que reflète cette analyse incarnent cette rigueur. De plus, je me suis efforcée de toujours mesurer mes analyses aux propos rapportés par les participantes.

2.10.2) Traitement et analyse des entretiens

Afin de préparer le classement des données recueillies, j'ai retranscrit toutes les entrevues à

l'ordinateur. Tous les détails ont été mentionnés, tels que : les rires, les pauses, les hésitations, les répétitions, ainsi que les tics de langage ou bien les erreurs grammaticales et syntaxiques. Comme je l'ai mentionné précédemment, j'ai également attribué un prénom amérindien à chaque AFAC afin de rendre les données recueillies anonymes.

Dans un premier temps, les informations recueillies ont été réparties selon les sujets abordés puis regroupées en catégories. Par exemple, la catégorie « transmission des savoirs » recoupe les expériences personnelles et professionnelles des participantes quant à leur formation artistique.

Ensuite, ces informations ont été analysées selon les concepts épistémologiques et théoriques évoqués dans le chapitre deux. Les notions abordées dans ce chapitre ont été très utiles pour interpréter les données récoltées (par exemple, la notion de décolonisation du savoir a permis de mesurer l'importance du thème de la réappropriation culturelle pour les participantes). L'analyse repose donc sur notre cadre théorique, ce qui a permis de confronter les données recueillies pour y percevoir des similarités ou bien des divergences. Par cette méthode, je souhaitais comprendre comment les méthodologies autochtones pouvaient expliquer les perceptions et les positions des AFAC et valider ou non mon interprétation des propos des participantes.

2.11) LIMITES DE LA MÉTHODOLOGIE

Dans un premier temps, selon les recommandations de Kaufmann, pour obtenir l'engagement de l'interviewé : « il conviendrait d'entrer dans le monde de son interlocuteur »; « Le chercheur adopte une posture et un état d'esprit caractéristiques »; et il convient d'adopter et de pénétrer le système de pensée de la personne interrogée (1996 : 48-49). Or, cette méthode rend l'objectivité de la chercheuse plus ardue. En effet, elle induit un glissement ponctuel qui me pousse à revenir aux principes de base d'une recherche éclairée et la plus objective possible.

Dans un second temps, je dois avouer que les entrevues en personne ont été plus abouties que, respectivement, les entrevues Skype et téléphoniques. Les entretiens téléphoniques ne me permettaient pas d'observer les réactions des participantes et les entrevues *Skype* ne me

permettaient pas d'instaurer un cadre moins strict et plus propice à la confiance, qu'un entretien en personne autour d'un café.

Dans un troisième temps, les méthodes de recherche qualitative impliquent que cet échantillon n'a pas vocation à représenter l'ensemble des AFAC du Québec. En effet, ce mémoire a vocation à refléter les expériences des participantes au moment du déroulement des entretiens. De plus, les résultats de l'analyse ont démontré que même si elles partagent un intérêt commun, leur expérience diffère selon plusieurs critères. Je n'ai donc pas cherché à établir des généralités, mais plutôt une piste de recherche pour tâcher de répondre à ma question de recherche.

CHAPITRE 3 :

RÉSULTATS

Dans ce chapitre, je présente les résultats obtenus lors des dix entretiens individuels réalisés. Afin de réduire les glissements potentiels évoqués ci-dessus, je préfère l'emploi de la voix passive ou de la troisième personne du singulier pour évoquer les données recueillies lors des entretiens.

Le point d'honneur a été mis sur la qualité des relations avec les AFAC qui ont participé à la recherche dans la mesure où l'analyse et les résultats sont centrés sur ces relations. Étant donné que la retranscription des entrevues comporte à peu près 200 pages, seulement des extraits éloquentes sont présentés dans cette section. Ces éléments sont présentés sous la forme de citations et sont entrecoupés par des résultats découlant de l'observation du portfolio des participantes. Les résultats présentés ci-dessous sont bien sûr libres de droits pour qu'ils soient utilisés pour d'autres initiatives ou projets, voire pour en créer de nouveaux.

3.1) PRÉSENTATION DES PARTICIPANTES

Les premières questions posées ont été d'ordre général et ont permis de dresser le portrait des participantes. Ainsi lorsqu'il leur a été demandé de se présenter brièvement, toutes les participantes ont donné un bref historique de leurs communautés :

« Je viens de la nation algonquienne. On vient de la famille B*****⁵³ en fait dans la région de l'Outaouais. C'est une des plus grandes nations au Québec après les Cris. On est connus pour les canots d'écorce, on était navigateurs. D'ailleurs *Kitigan Zibi* ça veut dire « rivière des airs ». On a donc beaucoup de saumons beaucoup de castors de lacs et rivières. On est nomades on faisait des camps l'été et l'hiver. Je pense même que la réserve existe depuis 1856 » Ayanna.

« Je viens de la communauté Wendat située à Wendake. Depuis toujours, les Hurons-Wendat ont occupé l'estuaire et la vallée du Saint-Laurent. Le fleuve on l'appelle « notre majestueuse Grande Rivière ». On s'est installés jusqu'à la région des Grands Lacs. C'est notre Grand Chef Donnacona qui a accueilli, à Stadaconé, l'explorateur Jacques Cartier quand il cherchait les Indes vers

53 Pour des raisons de confidentialité, le vrai nom de famille a été « anonymisé ».

1530 » Alasie.

Dans cette partie de l'entrevue, l'emploi du pronom « on » est très fréquent, ce qui pourrait supposer un sentiment d'appartenance collectif, un lien communautaire fort.

Aucune des participantes n'a vécu dans une réserve, mais cinq d'entre elles rendent visite à leurs familles au sein de réserves ou dans des territoires plus éloignés, plusieurs fois par année (Abequa, Hachi, Sora, Elisapie et Donoma). Les parents de Alasie et Odina ont déjà vécu quelques années au sein d'une réserve, mais n'en gardent que très peu de souvenir, car elles étaient en bas âge (3 à 9 mois) :

« Mes grands-parents oui. Ils ont vécu sur la réserve avant de connaître les pensionnats et n'ont jamais appris à ma mère. Ma mère ne connaît pas cette vision du monde des réserves qui est totalement différente » Abequa.

« Ma sœur oui dans la réserve de Shavit à Wendake. Ma mère était bébé quand elle a quitté la réserve et ma sœur y est retournée et y a rencontré son homme » Alasie.

« Mon père a vécu presque jusqu'à un an sur une réserve. Mes grands-parents l'ont confié à une aînée qui vivait à Montréal et c'est elle qui l'a élevé. C'était très courant à l'époque mais mon père ne se rappelle pas du tout de la réserve. Je vais voir mes grands-parents des fois pour me ressourcer et leur rendre visite même si c'est très loin de chez moi » Elisapie.

Les AFAC rendent souvent visite à leur famille et ce malgré la distance qui les sépare ou elles habitent proche de ces derniers. La famille est un point de référence majeur pour les AFAC :

« Même si mes grands-parents sont loin il faut que j'aille les voir vois-tu. Ça me fait du bien et ça leur fait du bien aussi. Le téléphone c'est pas assez il faut qu'on se voie pour se raconter les dernières histoires, aller prendre une marche dans le bois » Hachi.

« Je ne serai rien sans ma famille. J'ai besoin de les voir et de faire des activités avec eux. Personne n'est éternel et je veux en profiter le plus possible » Donoma.

« Je sais que c'est bizarre mais j'habite proche de mes parents. Je sais pas, ça me rassure et je me sens bien comme ça. Si j'ai besoin de quelque chose ils sont là tout près et je suis là pour eux » Odina.

3.2) PRÉSENTATION DES PRODUCTIONS CULTURELLES DES PARTICIPANTES

Les productions culturelles des participantes sont très diversifiées et une même personne peut exercer plusieurs pratiques. Elles se servent d'une grande diversité de pratiques artistiques et de médiums qui découlent des traditions de leurs communautés, d'autres communautés autochtones, de traditions occidentales, et d'autres traditions culturelles.

3.2.1) La place de la tradition

Certaines d'entre elles pratiquent des disciplines qui ne font pas partie de la catégorisation artistique occidentale. Par exemple, certaines AFAC chassent ou encore fabriquent des outils.

Cependant, comme l'explique Abequa, le « génocide culturel » qu'ont subi les autochtones du Canada suppose qu'il est beaucoup plus difficile de vivre en fonction de cette conception du monde aujourd'hui. Toutefois, elles reconnaissent y attacher une grande importance et cherchent à reconstruire cette vision du monde, le tout en évoluant au sein de « la société dominante » comme le décrit Elisapie :

« Je suis une autochtone québécoise. Je sais que ça sonne pas bien mais c'est comme ça. Je ne me cacherais pas pour être plus québécoise ou plus autochtone, je suis les deux. Mais c'est vrai que c'est plus facile de s'identifier comme québécoise que comme autochtone (...) Mais on se bat et on cherche à exister tout autant que les autres dans la société dominante ».

« C'est pas facile d'être autochtone aujourd'hui. Vois-tu au Canada en général y'a eu un génocide culturel et ça bien avant les pensionnats. Mais on doit se faire une place pareille et montrer que la culture autochtone n'est pas morte, vois-tu » Abequa.

Respectivement, Donoma, Abequa et Hachi précisent même que si « la tradition est parfois difficile à pratiquer », en contexte autochtone la tradition est considérée comme « vivante et contemporaine » : elle est ancrée dans le quotidien, plus seulement issue du passé. Ainsi, comme relevé dans le cadre contextuel, la distinction occidentale entre « modernité » et « tradition » ne s'opère donc pas de la même façon en contexte autochtone :

« Des fois on a du mal car la tradition est parfois difficile à pratiquer. Je ne peux pas tresser des paniers n'importe où. Dans ma communauté, c'est plus facile ». Hachi.

« Chez nous, les Innus, la tradition est vivante et contemporaine je dirai. Tous les jours, tu vois quelqu'un tresser des paniers faire

des mocassins, peindre. Elle est partout la tradition même les jeunes en font. Mais eux ils rajoutent des nouveaux éléments et c'est génial la tradition est là mais elle se transforme avec eux » Donoma.

« Quand je vais rendre visite à mes grands-parents je suis surprise de voir à quel point on est traditionnels, vieux jeu et en même temps comment on laisse les jeunes s'exprimer. Je veux dire qu'on les laisse faire du neuf avec du traditionnel le plus librement possible. Eux ils demandent avant d'emprunter certains matériaux et voir à quel point ils peuvent les transformer » Abequa.

Les AFAC interrogées sont enclavées dans deux visions différentes de la production culturelle. Ama et Meika s'appuient sur leurs propres relations étroites avec l'environnement et le territoire, le mode de vie ancestral et les membres de la communauté :

« J'aime faire des œuvres quand je suis dans ma communauté. Le bois, c'est le meilleur endroit. Je trouve des plumes, des os, des poils et ça me donne des idées. Je crée avec ce que me donne la nature » Ama.

« Quand je ne suis pas en ville, c'est là que les idées jaillissent dans ma tête. Dès que je trouve quelque chose ou qu'on me donne un objet, je dois créer. Je pense que c'est comme ça que j'ai de l'inspiration, avec ma communauté, ma famille, dans le bois en campagne. Je me sens proche de mes racines et je pense que ça m'aide à faire des objets » Meika.

Abequa et Hachi préfèrent se concentrer sur une vision qui valorise la professionnalisation. Hachi reconnaît cependant que ce dernier modèle « demande plus de ressources et de financement » et qu'il s'appuie sur la reconnaissance par les pairs.

« J'ai suivi des formations et des ateliers en masse. Je voulais me perfectionner, apprendre toutes les techniques. Je pense que c'est nécessaire et important si tu veux faire ton truc après. Je veux dire que si tu connais toutes les techniques c'est plus facile de trouver la tienne et de faire ce que tu veux vraiment faire » Abequa.

« J'ai eu la chance de pouvoir faire l'école des beaux-arts à Montréal. Mais j'ai eu de la chance comme j'ai dit car j'avais mes parents et les prêts et bourses. Ça demande plus de ressources et de financement de faire des études ou des formations. Mais c'est important je trouve, car après on te voit différemment en tant qu'artiste, surtout par les professionnels du milieu artistique au Québec ou bien par les autres artistes » Hachi.

Sora, Elisapie, Alasie, Donoma Odina, Ayanna, s'inscrivent cependant, dans une vision hybride qui mixe, à différentes échelles, ces deux conceptions :

« J'ai suivi des ateliers une fin de semaine dans la région de Gatineau. Ces cours étaient donnés dans des détaillants de peinture et d'encadrement qui ont un petit atelier. Ils invitaient les gens à se joindre à un groupe avec un peintre invité. J'ai adoré et depuis j'ai suivi tous les cours que je pouvais prendre pour me perfectionner. J'ai aussi appris avec quelqu'un » Sora.

« J'ai eu une formation à Gatineau mais j'ai appris depuis toute petite avec ma famille ou bien des aînés. On m'a encouragé et ça m'a suffi comme formation. Mais je pense aussi que c'est bien de faire des études dans ce domaine. Si j'avais pu le faire je l'aurais fait » Elisapie.

3.2.2) Patrimoine matériel et immatériel

Même si aucune AFAC n'a fait mention de cette notion, le terme « patrimoine culturel matériel et immatériel », tel que défini par l'UNESCO⁵⁴ est important dans cette section. Cette catégorie fait appel aux pratiques culturelles du patrimoine autochtone au Québec qui ne correspondaient pas aux autres catégories mentionnées par les participantes. Plusieurs AFAC interrogées sont des productrices de « patrimoine culturel matériel et immatériel » autochtone, parfois sans même le savoir. Le patrimoine matériel est qualifié « d'artisanat traditionnel » par Ama, Meika, Odina et Hachi.

« Moi je fais de la peinture, des canots d'écorce, des vêtements, des bijoux en perle, des mocassins; je sculpte des objets quand je trouve des os dans le bois, je fais de l'artisanat traditionnel en fait » Ama.

« J'aime faire de l'artisanat traditionnel (...) Des mocassins, des paniers des fois ça me détend pis j'en vends parfois aussi » Meika.

Le patrimoine immatériel, selon la définition de l'UNESCO, est quant à lui associé au mode de vie, au savoir-faire et à une conception du monde à transmettre.

Il faut savoir que grâce au mouvement d'affirmation identitaire autochtone, on assiste à une recrudescence de certaines pratiques traditionnelles au Québec. Ainsi, plusieurs AFAC peuvent renouer de différentes manières avec des pratiques issues de leur patrimoine culturel.

54 Pour plus d'informations consulter la page suivante : <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>

Par exemple, la cuisine traditionnelle autochtone est présentée par Ama et Meika comme une pratique culturelle très valorisée, qui se transmet surtout dans la famille.

« C'est ma grand-mère et ma mère qui m'ont appris la cuisine comme j'ai appris la cuisine à mes enfants. Ça n'a pas été facile car elles étaient strictes, mais le résultat est là : je suis une excellente cuisinière (rires). Non, je veux dire que je connais les herbes et où les cueillir pour faire mes repas » Ama.

« Je cuisine comme ma mère et elle, elle cuisine comme sa mère (rires). Je pense qu'on innove pas tant que ça à ce niveau, mais la cuisine est bonne, alors pourquoi changer ? J'ai un fils, et il s'intéresse à notre façon de cuisiner et il est meilleur que moi pour aller cueillir des herbes aromatiques quand on est chez mes parents (rires). Chez nous, si tu cuisines bien, tu seras respecté. » Meika.

Cette pratique est loin d'être isolée et Alasie, Donoma et Abequa, Ama et Meika ont même évoqué certaines pratiques valorisées et enseignées : la chasse, la pêche, la cueillette des plantes et des baies sauvages, le nettoyage, la préparation des aliments et les techniques de conservation, de cuisson et d'assaisonnement.

« Mon père m'a appris à marcher dans le bois sans faire de bruit en mettant les pieds sous les feuilles. C'est avec lui et mon grand-père que j'ai appris à chasser, mais aussi à pêcher. J'adorais ces moments, on était tranquilles et ils me racontaient leurs histoires dans le bois » Alasie.

De plus, les outils qui secondent et entourent ces pratiques font partie intégrante du patrimoine et occupent une place importante dans les pratiques culturelles. La fabrication de canots d'écorce et de raquettes, le tambour traditionnel, le traitement des peaux de chasse, la confection de paniers tressés et d'outils de bois et d'os font partie des pratiques culturelles mises de l'avant par les participantes.

Elles ont également dit que la médecine traditionnelle, qui est étroitement liée à une connaissance du territoire et des dimensions spirituelles, est également pratiquée et enseignée aujourd'hui. Le perlage, la broderie, la couture, la confection de mocassins, le tricot et la fabrication de capteurs de rêve apparaissent aussi comme des pratiques courantes du patrimoine matériel valorisées par toutes les participantes. La fabrication et l'utilisation de ces objets font toutes deux parties du patrimoine et ne vont pas l'une sans l'autre. Chacune de ces

étapes requiert un savoir-faire et s'ancrer dans un mode de vie et une conception du monde particuliers. Ama précise :

« Parce que si quelqu'un fabrique un couteau croche comme on s'en sert beaucoup dans les communautés, il y a la lame et pis le manche qui peut être fait en os ou en bois. Le manche est sculpté et donc l'artiste qui a fabriqué le couteau a mis sa marque personnelle. Quand on voit cet objet, on peut se dire c'est beau, regarde ce qu'il a fait. Il l'a pas juste laissé comme un morceau de bois il a pris la peine de le sculpter. La femme qui fabrique une robe va prendre la peine de broder, de mettre des rubans, des franges pour la rendre belle encore plus si c'est un habit d'apparat. Elle le fera même si c'est son vêtement de tous les jours. En fait c'est un art de vivre où tout passe par la fabrication à la main ».

De plus, la grande accessibilité aux matières premières, du fait qu'elles sont récupérées par les AFAC directement dans l'environnement, ressort comme une dimension essentielle des pratiques propres au patrimoine culturel matériel et immatériel. Certaines participantes, comme Meika et Ama, ont indiqué que la présence ou l'absence, voire la rareté de ces dernières, influence directement la production culturelle et parfois même la rend impossible.

« Je trouve l'inspiration dans la nature le plus souvent. Si j'ai envie de sculpter quelque chose, mais que je ne trouve pas de plume ni d'os, je ne peux pas créer tu comprends? C'est comme ça des fois : tu es inspiré mais la nature ne te donne pas ce que tu veux (rires) » Meika.

Il ne faut pas oublier également, les pow-wows⁵⁵ qui sont des événements culturels d'envergure. Ayanna a indiqué qu'ils incarnaient une forme de « pratique culturelle fédératrice pour les autochtones » :

« J'adore les pow-wows. C'est une pratique culturelle fédératrice pour nous. Tout le monde est là, c'est une fête ! On se raconte des choses, on danse, on mange, on joue de la musique. Aujourd'hui, le pow wow au Québec c'est à la fois une pratique et un espace permettant l'expression d'une reconnaissance culturelle et d'une fierté identitaire. On s'amuse, mais on montre aussi nos couleurs, notre identité ».

55 Les pow wow sont un mouvement pan-autochtone, interculturel et international qui s'inspire des pratiques culturelles et de la spiritualité autochtone originaires des Plaines de l'ouest de l'Amérique du Nord. Plusieurs productrices s'y illustrent et présentent leur production (voir Jérôme, 2009, 2010).

3.2.3) Littérature

Ama et Meika pratiquent la littérature orale, dont font partie les genres du conte et du mythe. Ceux-ci représentent une part essentielle des littératures autochtones. Cependant, Meika précise « qu’une grande partie des récits traditionnels ont été perdus avec la colonisation et le génocide culturel ». Ama nuance en indiquant :

« Il y a beaucoup d’écrivaines autochtones qui publient et qui sont reconnues, grâce à leurs poèmes, leurs romans, leurs nouvelles, leurs contes de tradition orale ou non, leurs enseignements et leurs correspondances littéraires. Tu connais Joséphine Bacon ? J’adore ce qu’elle fait et elle est pas mal reconnue, comme Natasha Kanapé Fontaine ».

Les participantes ont plusieurs fois évoqué le Salon du livre des Premières Nations, Kwahiatonkh, qui se tient à Wendake, pour illustrer leurs propos. Elles ont également déclaré qu’il y a quelques maisons d’édition autochtones et non autochtones, spécialisées en littérature autochtone, qui publient un certain nombre d’auteurs autochtones au Québec.

3.2.4) Production audiovisuelle et théâtre

Alasie et Donoma ont officié au sein de productions théâtrales et audiovisuelles autochtones qui se déploient en milieu urbain et en communauté autochtone au Québec. Cependant, elles reconnaissent que les milieux urbains offrent davantage de possibilités de production, de diffusion et de réseautage, en particulier à Montréal où est présentée la grande majorité des productions québécoises. Donoma précise :

« Comédiennes, metteuses en scène, dramaturges, scénaristes, réalisatrices doivent se déplacer à Montréal pour participer à des tournages, des pièces de théâtre ou à des formations ».

La métropole est ainsi une plaque tournante de la production d’œuvres audiovisuelles et théâtrales autochtones. D’après les dires des participantes, la compagnie de théâtre autochtone *Ondinnok* serait « un chef de file » en théâtre autochtone au Québec. Alasie précise :

« Elle a été cofondée à Montréal en 1985 par Yves Sioui-Durand, Catherine Joncas et John Blondin. Plusieurs comédiennes autochtones du Québec ont joué dans leurs productions théâtrales, télévisuelles ou ont été formées par leur programme de formation intensive en théâtre pour les Autochtones ».

Hachi et Abequa ont mentionné *Le Wapikoni mobile*, basé à Montréal, qui sillonne les communautés autochtones du Québec et la Boîte Rouge vif, de l'Université du Québec à Chicoutimi, « qui facilitent la production audiovisuelle autochtone » :

« On est chanceux d'avoir des initiatives comme ça. Le Wapikoni, c'est une chance pour les communautés éloignées de participer à des projets spéciaux et de créer. Plusieurs courts métrages réalisés par des jeunes autochtones ont eu des prix ! J'ai eu la chance de participer à un atelier du Wapikoni et j'ai beaucoup appris » Hachi.

« On parle souvent du Wapikoni mobile mais il y a aussi la Boîte Rouge vif à Chicoutimi. Ils font des ateliers et tu peux réaliser plein de choses. Ils t'accompagnent et te soutiennent d'A à Z. C'est par et pour les communautés » Abequa.

3.2.5) Musique

Selon Sora, les musiques « d'héritage ancestral autochtone » se font en solitaire, en petit groupe ou en public, lors de cérémonies spirituelles ou en spectacles. Elle parle notamment :

« De chants a capella, de chants au tambour *innu teueikan* (avec une corde de sonnailles sur la membrane), de chants au hochet, de chants au tambour à main et des chants au grand tambour collectif de pow wow, la flûte autochtone et les chants de gorge inuit ».

Elle reconnaît qu'il s'agit d'une pratique difficile car « des pratiques et des enseignements précis » y sont associés. Elle a également soulevé la difficulté que pose le monde contemporain quant à la transmission de ces pratiques. Par exemple, selon elle, la pratique du chant au tambour traditionnel *teueikan* découle « de méthodes spirituelles liées à un mode de vie nomade de chasseurs qui se perd ». Comme pour bien d'autres pratiques culturelles, celles-ci se perdent ou se transforment inévitablement lorsque le mode de vie change, mais une importante réflexion surgit sur les possibilités et les façons de les poursuivre.

Par ailleurs, les communautés autochtones du Québec sont aussi le berceau de nombreuses auteures, compositrices et interprètes de musique populaire. Ces musiques, très ancrées dans la vie des nations selon le témoignage des participantes, sont présentées en spectacle ou lors de rassemblements autochtones. Par exemple, Sora a évoqué le Festival *Innu Nikamu*, qui existe depuis 1985 à Maniutenam et qui promeut l'expression musicale populaire en langue

autochtone. Les participantes ont également évoqué le festival Présence autochtone, fondé en 1990 qui jouit d'une renommée internationale et occupe la Place des festivals à Montréal chaque été.

Sora précise qu'il existe également des studios d'enregistrement, des émissions de télévision et des sites de diffusion spécifiquement autochtones permettent aux artistes de partager leurs œuvres. Elle ajoute que : « Les radios communautaires autochtones sont aussi très dynamiques et écoutées par des Autochtones en milieu urbain, via les ondes ou l'Internet ».

3.2.6) Art visuel

Le dessin la peinture, la sérigraphie, les installations, la photographie et la sculpture font partie des pratiques en arts visuels les plus mentionnées par les participantes. Les AFAC travaillent avec des matériaux, des symboles et des formes esthétiques issus des pratiques culturelles de leur culture. Les formes et images présentes sur les bijoux perlés ou sur les vêtements peuvent se retrouver également dans les œuvres visuelles. Les matières premières issues du territoire, comme le bois, les os ou l'argile, sont souvent utilisées par les sculptrices. La production est multiple et les réponses esthétiques des AFAC diversifiées.

Elisapie, Alasie et Donoma préfèrent parfois travailler en privé, sans que les productions soient nécessairement montrées publiquement :

« Quand je créé, je le fais pour moi, pour ma famille, un ami. Je n'ai pas besoin de reconnaissance. Je le fais pour créer avant tout » Donoma.

« Des fois, je fais des choses, des œuvres juste parce que j'ai envie de sortir des idées de ma tête. Ce n'est pas pour le public juste pour moi pour m'aider à mettre sur le papier ce que j'ai dans la tête » Alasie.

« Je ne créé pas tout le temps pour un public. J'ai aussi fait des choses pour ma famille. Par exemple, si un ami veut un tableau avec un corbeau dessus, je vais lui en faire un si je suis inspirée. Des fois, c'est juste pour embellir la vie des autres ou pour faire plaisir » Elisapie.

Une minorité de participantes interrogée mène une carrière professionnelle en arts visuels, expose leurs œuvres dans des galeries commerciales, présente leur travail dans des organisations professionnelles du milieu des arts visuels au Québec et ailleurs (Abequa, Hachi et Odina).

Abequa a bénéficié de la formation du baccalauréat interdisciplinaire en arts de l'Université du Québec à Chicoutimi qui forme plusieurs artistes autochtones originaires des communautés autochtones parlant français. Elle a indiqué qu'une même formation existe à Montréal, à Concordia, mais qu'elle est dispensée en langue anglaise.

Elisapie et Alasia ont mentionné L'Espace Culturel Ashukan à Montréal et la galerie d'art Agara à Uashat, comme des lieux de diffusion incontournables des arts visuels autochtones au Québec, et Donoma a mentionné le Symposium de peinture Mamu se tenant au Musée Shaputuan à Uashat. Elisapie a aussi mentionné la galerie Art Mûr à Montréal qui « mène depuis 2012 une biennale d'arts visuels contemporains autochtones appelée La biennale d'art contemporain autochtone ».

3.3) DIFFUSION DES ŒUVRES

Au cours des entrevues, il est devenu évident que la diffusion des œuvres des AFAC repose essentiellement sur les relations et le réseau. Ainsi, selon les dires des participantes, les relations viennent souvent « motiver, soutenir et dynamiser ». Cependant, certaines AFAC ont vécu de mauvaises expériences avec certaines façons de faire.

Par exemple, une majorité d'AFAC ont souligné que les relations et les rapports de domination ou d'autorité diffèrent en contexte autochtone où ces derniers seraient plus égalitaires. Hachi éclaire un peu plus la situation :

« Par exemple, pour ma première expo, j'ai vu une pub « Inscrivez-vous à Baie Saint Paul ». Tu y participes et là tu rentres dans le système. C'est comme un réseau avec tout un paquet de noms d'artistes. Puis, les gens qui organisent ça se connaissent d'une ville à l'autre et côtoient les mêmes artistes. Quelqu'un organise un symposium au Nouveau-Brunswick, puis il se rend à Baie-St-Paul où il est ami avec les organisateurs. Il prend donc tous les noms des artistes pour les rentrer dans son réseau. Ça fait que dès le début, t'as aucun effort à faire. Mais nous, on a la spécificité autochtone, on rentre donc dans des réseaux un peu plus étroits ».

Abequa précise que dans ce cas, elle avait tendance à respecter « une autorité naturelle non imposée » relevant plus de celle « d'un mentor que d'un dirigeant ». Abequa a nuancé ses

propos par la suite en nous racontant sa mauvaise expérience au sein de la galerie Ashukan, espace d'exposition pour les œuvres autochtones :

« Je pense que c'est bien que je le raconte en fait. Ils nous demandent de faire des reproductions de nos œuvres et là ils te disent : on fait la vente et on t'envoie un pourcentage sur ces ventes-là. J'ai téléphoné, envoyé des lettres et c'est toujours pas rentré. Je m'aperçois que quatre de mes toiles qui ont été vendues par la galerie ont été passées pour un film. Encore j'ai demandé des redevances, car on s'est servis d'une de mes toiles pour faire un calendrier, mais j'ai jamais reçu de redevance. J'ai demandé par téléphone, car je les considérais comme des amis, mais j'ai vu qu'au bout de deux ans qu'ils encaissaient l'argent dans mon dos. Je me suis aperçue qu'ils faisaient des réimpressions de mes cartes, donc à quelque part, ils encaissent et me donnent rien. Je suis allée sur place et j'ai ramassé mes cartes et mes toiles et j'ai dit : comme ça on ne se doit rien ».

Elle a cependant indiqué qu'elle pense que c'est un cas isolé et qu'elle a été malchanceuse :

« J'avais posté une lettre ouverte sur leur groupe Facebook en racontant mon expérience et en disant que ce serait bien de conserver un lien d'honnêteté et de transparence avec les artistes. Personne n'a répondu, même pas en disant je suis d'accord ou d'autres qui auraient eu le même problème (...) Je ne peux pas parler pour tout le monde, mais je pense que c'est un cas isolé. Les expériences, peut être que je ne devrais pas dire ça, sont plus positives avec les autres autochtones. On s'entend bien on joue franc jeu; on a pas plus d'intérêt que l'autre à faire sa place ou son nom. On est plus au même niveau, on veut tous la même affaire et on veut faire un peu d'argent pour rentrer dans ses frais».

Les relations familiales ou les amis incarnent un élément majeur, voire précurseur en matière de production ou de diffusion pour les AFAC. Ces relations encouragent très tôt les AFAC, voire leur transmettent et leur donnent l'envie de créer des œuvres. Le rôle des grands-parents est souvent mentionné : ils encouragent, aident et appuient leurs petits enfants dans leurs réalisations et ce dès le plus jeune âge. Comme l'anthropologue Marie Goyon (2006) l'évoque dans ses recherches, les AFAC insistent sur l'importance des relations intergénérationnelles concernant leur apprentissage, leurs productions artistiques ou simplement leur désir de création.

Il arrive parfois que les AFAC créent des œuvres simplement dans le but d'entrer en contact avec une institution ou une personne ressource, ou bien simplement pour entretenir des relations professionnelles ou personnelles. Par exemple, Donoma, Elisapie et Alasia affectionnent les ateliers culturels qui leur permettent de se rassembler tout en créant des œuvres originales.

« Moi j'ai besoin de contact. J'aime les pow-wows pour ça car on est tous là. Je vais dans tous les ateliers que je vois pour être en contact avec les autres. Je fais des belles rencontres et je fais de l'art, c'est tout ce que je demande (rires) » Donoma.

« J'aime apprendre des autres et je fais des ateliers pour ça. On fait des rencontres et cela influence notre façon de créer. J'adore ça, c'est stimulant (rires) » Elisapie.

Donoma, Alasia, Elisapie, Hachi et Abequa ont avancé le fait que ces rassemblements étaient plus un prétexte pour créer des œuvres, car elles peuvent y demander conseils et elles reçoivent même des retours sur leurs réalisations. Ainsi, cette proximité lors de rassemblements et les relations qui en découlent incarnent « une aide et un soutien » concernant la production, mais aussi la diffusion « par le biais d'échange de contacts » comme l'indique Elisapie :

« C'est aussi une aide. On peut être rassuré sur ce qu'on fait ou demander des conseils. Ça aide beaucoup de se sentir soutenue quand tu es en manque d'inspiration ou juste *insecure*. Moi j'ai besoin de ça en tout cas »

Les AFAC ont indiqué affectionner particulièrement les réseaux sociaux pour la mise en relation, car ils facilitent les échanges à distance, ce qui peut s'avérer pratique dans le cas d'éloignement ou bien lors d'un premier contact. De plus, elles peuvent aisément rejoindre un grand nombre de personnes ou une communauté spécifique par cette voie. Elisapie, Donoma et Abequa ont également dit qu'elles aimaient particulièrement ce medium, car il leur permet de garder un contrôle sur le contenu diffusé : elles peuvent y exposer leurs œuvres devant un public large ou plus restreint selon leur volonté :

« Facebook c'est vraiment pratique. Tu choisis ce que tu veux publier et à qui tu veux le montrer. Ça me permet de garder le contrôle » Abequa.

Par ailleurs, Odina, Meika, Ama et Sora ont confié qu'elles avaient refusé des opportunités qui « feraient décoller » leur carrière, car elles ne souhaitaient pas se compromettre. Elles ont

expliqué qu'elles refusaient tout projet, aussi intéressant qu'il soit, s'il ne respecte pas leurs valeurs morales, culturelles et politiques. Elles ont qualifié la manœuvre de « résistance », de volonté « d'autonomie » ou encore « d'affirmation identitaire » :

« Oui une fois j'ai refusé un projet qui voulait faire une exposition sur l'art autochtone. Ils m'ont contacté pour faire des broderies et des paniers. Je leur ai demandé plus d'explications sur l'exposition et là je me rends compte qu'ils voulaient juste montrer l'artisanat traditionnel. Ça m'a un peu fâché et j'ai décliné l'offre. L'art autochtone, c'est pas juste ça, c'est pas juste l'artisanat et ça nous fait du tort quand on ne montre que ça. Ça me permet de faire acte de résistance et de montrer qu'on ne veut pas être exposés à tout prix » Meika.

« Une fois j'ai refusé un projet qui pouvait faire décoller ma carrière. C'était avec un musée important et j'ai refusé, car l'exposition allait contre mes valeurs. Ils souhaitaient montrer la réappropriation culturelle des autochtones par nos œuvres. Seulement l'organisation était maladroite, il n'y avait aucun commissaire autochtone chargé de l'organisation. Ça m'a étonné, car c'est un thème quand même *touchy*. Lorsque je leur ai posé la question, ils m'ont répondu qu'ils ne connaissaient personne de compétant. Je suis sûre qu'ils n'ont même pas cherché de candidat autochtone pour ce job. Alors j'ai refusé, car je sentais que j'allais me trahir en faisant ce projet. Je voulais montrer qu'on peut faire preuve d'autonomie tout en faisant preuve d'affirmation identitaire. Pour une exposition qui se voulait inclusive, je les trouvais pas mal exclusifs » Odina.

3.4) LIEUX DE CRÉATION

Les AFAC interrogées pratiquent leurs arts à la fois dans des lieux qu'elles ont créés (ateliers), à leur domicile, mais aussi au sein de locaux qu'elles peuvent louer. Donoma, Abequa, Hachi, Ama, Sora, Odina, Ayanna, Meika ont évoqué un impératif quant à l'aspect « culturellement sécurisant » des espaces de production et de diffusion. Il faut qu'elles se sentent « respectée et en sécurité dans son identité et ses valeurs », sinon elles ne pourraient pas produire d'œuvres :

« Pour créer il faut que je me sente bien et ça commence par mon atelier. J'ai déjà eu des mauvaises expériences dans des ateliers ou je ne me sentais pas à ma place car on me faisait sentir que je n'étais pas à ma place. Je sais pas je pense que j'ai besoin d'être en sécurité dans un lieu culturellement sécurisant et ouvert »

Odina.

« Il faut que je me sente respectée et en sécurité dans mon identité et mes valeurs pour que je puisse m'installer pour créer des objets. Sinon je n'y arrive pas » Donoma.

Abequa, Hachi, Ama, Sora, Odina, Ayanna ont indiqué préférer « travailler à la maison » ou « dans les Centres d'amitié autochtone ou d'autres centres culturels autochtones », ou encore « dans des centres et des programmes de guérison ou en nature » près de leurs communautés d'origine :

« Mon atelier c'est chez moi. C'est là que je me sens le plus à l'aise pour faire des peintures. J'ai de l'inspiration car je vis dans le bois et je suis dans ma bulle de confort » Abequa.

« J'aime travailler chez moi mais j'aime aussi aller voir ailleurs dans les centres d'amitié autochtone ou bien d'autres centres culturels autochtones. Je reste chez moi pour créer mais des fois j'ai besoin de proximité avec les miens alors je vais à leur rencontre » Ama.

« Il m'arrive d'aller dans des institutions autochtones pour demander des conseils sur des œuvres. Des fois j'emprunte des éléments traditionnels et j'ai besoin de savoir si mon travail sera respectueux ou non » Sora.

Abequa et Sora ont évoqué également « des résidences artistiques dans des centres culturels non autochtones ».

À la lumière des données collectées ci-dessus, il est éloquent que les lieux de production et de diffusion sont physiques mais aussi virtuels. D'un côté des organismes autochtones et non autochtones encouragent et permettent la diffusion des arts autochtones contemporains. De l'autre côté, Internet et les réseaux sociaux fournissent aussi des espaces de diffusion, mais aussi de vente, de transmission culturelle et de partage.

CHAPITRE 4 :

ANALYSE

Dans ce chapitre, j’approfondis les résultats cités précédemment par une analyse mobilisant des concepts évoqués dans les cadres contextuel, épistémologique et théorique. De plus, j’analyse les contextes qui pourraient favoriser ou défavoriser la production artistique des AFAC avant de m’intéresser à l’influence du domaine de production de ces dernières et aux notions de résilience et de réappropriation. Cette démarche vise à répondre à la question de recherche, à savoir celle de la condition des AFAC au sein du paysage culturel québécois.

4.1) CONTEXTES FAVORISANT LA PRODUCTION ARTISTIQUE

Les AFAC ont mis en lumière certains éléments et contextes qui viennent avantager la production artistique. J’ai classé ces éléments en plusieurs catégories : la reconnaissance, les relations, les espaces de création et le financement.

4.1.1) La reconnaissance

J’ai relevé une dualité récurrente à laquelle font face les AFAC que j’ai interrogées : elles affichent la ferme intention « d’être diffusées, connues et reconnues », pour reprendre leurs propos, mais témoignent aussi d’une intention plus personnelle « de produire pour soi ou ses parents et ses amis ». La majorité des AFAC questionnées (six personnes sur dix) cherchent également une reconnaissance à l’extérieur de leurs propres communautés et veulent interpeler, voire intéresser un public qui s’insère autant dans les autres communautés autochtones, dans le milieu allochtone ou bien même à l’international.

Elles ont toutefois nuancé leurs propos, pour la plupart, dans la mesure où le point d’honneur porte sur la reconnaissance des proches et de la communauté avant tout. De ce fait, ce type de reconnaissance passerait avant celle des pairs, par exemple, ou du milieu artistique dans lequel elles évoluent.

4.1.2) Les relations

Comme je l'ai mentionné dans le chapitre précédant, les relations sont un point central quant à la production artistique autochtone (relations familiales, amicales, communautaires et professionnelles). Les AFAC m'ont appris que la diffusion des connaissances et des pratiques autochtones est, pour elles, indispensable à la création artistique. En effet, cette diffusion les aiderait à mieux situer leurs œuvres, mais aussi de les transformer et, par la même occasion, de les réinventer. Elisapie confirme cette idée :

« J'adore les collaborations aussi, c'est devenu un métier pour moi. Prendre confiance en soi, de s'exprimer, de communiquer des choses. Ce qui est intéressant aussi c'est comment se renouveler, faire ses recherches plus loin, explorer continuellement et apprendre. J'apprends beaucoup de l'art sur moi et sur les autres ».

Les grands-parents apparaissent, pour certaines AFAC (trois personnes sur dix), comme le point de départ de leur vocation artistique. Par exemple, Hachi explique qu'elle a appris à peindre avec ses grands-parents qui l'ont sans cesse motivée, même si « au début » elle faisait « n'importe quoi ». Ayanna ajoute qu'ils étaient toujours disponibles pour elle et ont fait preuve d'un soutien inconditionnel envers sa vocation artistique. Elisapie va plus loin en expliquant qu'elle peint pour ses grands-parents avant tout et que sa plus belle réussite résidait réellement dans la fierté de ses grands-parents envers son travail. À ce stade, pour ces AFAC, ce sont réellement les grands-parents qui les prennent en charge, car ils détiennent les connaissances et sont porteurs des traditions.

Quatre des AFAC interrogées citent leurs parents comme source inconditionnelle de leur vocation artistique. Par exemple, Meika a indiqué que ses parents ont acheté, dès son plus jeune âge, du matériel pour qu'elle puisse « laisser aller sa créativité » et l'ont encouragée dans cette voie, sans jamais brider sa créativité. Sora a indiqué que ses parents étaient musiciens et qu'ils étaient ravis de voir « leur fille développer un talent pour la musique ». Ils ont même construit une petite pièce, juste pour elle, afin qu'elle puisse « répéter ses gammes tranquillement ». Abequa et Odina ont nuancé leurs propos en expliquant que, lorsqu'elles étaient jeunes, leurs parents les encourageaient fortement dans la voie artistique. Plus tard, vers l'adolescence, ils ont émis des doutes quant à la pertinence d'une carrière artistique pour leur futur. Abequa explique que « c'est normal » et que « n'importe quel parent s'inquiéterait

de voir son enfant emprunter cette voie ». Mais par la suite, le point de vue de leurs parents respectifs a changé, dès qu'ils ont vu « leur enfant en réussite », pour citer Abequa. À ce moment, ils ont fait aussi preuve d'un soutien inconditionnel.

Trois des AFAC interrogées ont également évoqué l'importance du soutien de leurs amis concernant leur vocation artistique. Abequa explique que lorsque ses parents s'inquiétaient de son futur en tant qu'artiste, ses amis l'ont encouragée à persévérer dans cette voie en la rassurant sur ton talent et que sans eux, elle aurait sûrement abandonné cette voie. Donoma explique qu'à l'adolescence, les rapports qu'elle entretenait avec ses parents étaient conflictuels. Elle s'est retrouvé plusieurs fois à « dormir chez des amis » pendant plusieurs jours pour pouvoir « créer en paix ». Cependant, elle ne regrette pas ces périodes d'éloignement car elle a pu « se laisser aller » et créer sans jugement, seulement avec des encouragements. Elle dit qu'à ce moment-là ses amis étaient « sa famille ».

Ainsi, dès le plus jeune âge, les relations familiales et amicales transmettent les valeurs, l'histoire et la culture autochtones, ce qui pousse la future artiste à s'imprégner de ces éléments tout en forgeant sa propre identité. Ainsi, l'art véhicule et génère des liens intergénérationnels « tant au sein de la famille directement que dans un réseau plus élargi de connaissances » (Marie Goyon, 2006:45). Il s'agit du point de départ de la construction identitaire pour l'artiste, mais aussi de la création artistique dans la mesure où ces réseaux transmettent également des conceptions spécifiques du monde, de positionnement, mais aussi de création artistique. Il s'agit ici d'une relation donnant-donnant, car la diffusion des savoirs fait autant la fierté des personnes qui l'ont transmise, que de celles qui l'ont reçue.

Certains contextes et initiatives favorisent ces relations, comme les ateliers de création artistique mis en place par les organismes autochtones. Ces derniers encouragent et permettent le rassemblement de membres de communautés, tout en favorisant un cadre privilégié d'apprentissage par la transmission de savoirs effectuée par des aînés ou des mentors. Tout ce qui a été transmis est utilisé dans la création du présent : « des grands-parents aux petits-enfants, nous sommes seulement des nœuds sur une toile » (Goyon, 2004:35 qui cite Oberholtzer 1993:318). Par exemple, Abequa indique qu'elle a suivi des ateliers « en masse » et qu'elle a pu apprendre auprès d'autres artistes passionnés, qu'ils soient autochtones ou non.

Elle ajoute même que c'est un facteur positif de « se mélanger », autant « pour les artistes que pour les mentors ».

4.1.3) L'espace de création

Les AFAC interrogées pratiquent leurs arts à la fois dans des lieux qu'elles ont créés (ateliers), à leur domicile, mais aussi au sein de lieux mis à leur disposition par des personnes non autochtones (organismes artistiques, centre d'amitié). Il faut que ce lieu de création soit « culturellement sécurisant » et qu'elles se sentent « respectée et en sécurité dans (leur) son identité et (leurs) ses valeurs », sinon elles ne pourraient pas produire d'œuvres. En effet, certaines AFAC ont eu des mauvaises expériences et ont subi de la discrimination en tant que femmes, mais aussi en tant qu'autochtones.

Hachi explique qu'à ses débuts, elle peignait sous un pseudonyme qui ne laissait pas deviner si elle était une femme ou un homme. Elle a vu, un jour, que des ateliers artistiques avaient lieu dans sa ville et elle a décidé d'y participer. Elle a donc envoyé le formulaire de participation (le nombre de places étaient limitées) en mentionnant son nom d'artiste. Le jour de l'atelier elle remarque qu'il n'y a « que des hommes blancs » et qu'ils la dévisagent au fur et à mesure que l'atelier avance :

« J'ai quitté de suite car je ne me sentais pas à l'aise. Ils m'ont fait comprendre que je n'étais pas à ma place. J'ai pas vraiment compris car ils ont jamais dit que l'atelier était réservé aux hommes. Je n'ai jamais su si c'était parce que j'étais une femme ou bien une femme non blanche ou bien les deux ».

Depuis cette malheureuse aventure, elle explique qu'elle se renseigne plus sur les ateliers de formation avant d'y participer et qu'elle tient à rencontrer les personnes responsables avant d'aller créer dans un organisme culturel, pour que cela ne se reproduise plus. Abequa a eu une expérience similaire et préfère depuis travailler chez elle car elle y est « à sa place » et elle peut inviter des « personnes en qui elle a confiance ». Ces deux AFAC ont indiqué qu'elles avaient participé à des résidences d'artistes dans des centres culturels non autochtones, mais que « si une opportunité se présente dans un lieu culturel autochtone », elles la saisiraient d'abord.

Meika explique que « dans le jeune temps de sa carrière », elle allait souvent au Centre d'amitié autochtone à Montréal pour créer, mais aussi pour rencontrer d'autres artistes. Elle

décrit ce lieu comme « culturellement sécurisant » car elle y est avec « les siens ». De plus, elle ajoute que c'est un lieu de création stimulant car tous les artistes échangent sur leurs créations, mais aussi sur les techniques utilisées : « c'est comme un lieu de création mais aussi de formation car on apprend des uns pis des autres ». Ama a évoqué le centre *Ashukan* comme lieu de création quand elle est dans les environs de Montréal. Elle dit apprécier ce lieu car il est dédié aux autochtones et qu'elle ne sent pas « discriminé » ou « jugée » pour ses origines. Au contraire, elle s'y sent valorisée car c'est son travail que l'on juge et non sa personne. Meika a participé quelques fois à des ateliers de formation « en contexte non autochtone », mais affirme que c'était toujours « un derniers recours » pour elle.

Donoma et Sora ont déjà participé à des programmes de guérison⁵⁶, qu'ils soient en centre ou en nature. Donoma explique qu'à une époque, il était très important pour elle de « renouer avec ses racines », car elle ne savait plus qui elle était. Elle a expliqué avoir souffert de racisme dans sa jeunesse et que cela l'a grandement affectée. Elle indique que ces initiatives l'ont aidée à surmonter les préjugés à son égard et qu'elle a repris confiance en elle. Sora explique que ces initiatives l'ont aidée à se rapprocher de sa communauté, mais aussi à surmonter le deuil de ses grands-parents et d'un ami qui s'était suicidé quelques années auparavant. Sora a ajouté que ces initiatives et ces centres d'accueil autochtones sont très importants, car ils incarnent « un lieu d'écoute » et « une oreille attentive », avantages dont certains autochtones ne bénéficient pas. Elle a pu également animer des ateliers pour les femmes autochtones, par la suite, et elle a pu constater, à quel point l'art pouvait être « libérateur » pour les femmes autochtones.

Elisapie et Alasia, qui ont une formation professionnelle en arts, ont pu assister à des ateliers de création non autochtones pendant leur formation ou après. Elles ont indiqué que c'étaient des expériences très enrichissantes et qu'elles ne se sont pas senties exclues, ni discriminées. Cependant, Elisapie a expliqué qu'elle ne « pourrait pas créer » dans un lieu qui « ne lui inspire pas confiance », avec des personnes qui « ne respectent pas son travail ou bien sa condition de femme autochtone ». Elle explique que c'est très important pour un artiste de ne pas se sentir jugé ou bridé, car cela freine grandement la création.

56 Il s'agit de programmes qui aident les communautés autochtones et leurs membres à combattre les traumatismes liés aux pensionnats, aux abus physiques, sexuels, psychologiques, culturels, spirituels mais aussi qui traitent les dépendances telles que la toxicomanie ou l'alcoolisme. Ils prennent la forme de conférences ou bien de sorties et ateliers en nature.

Ainsi, certaines AFAC préfèrent travailler à la maison ou dans les Centres d'amitié et organismes artistiques autochtones, ou encore dans des centres et des programmes de guérison ou en nature près de leurs communautés d'origine. Dans le cadre contextuel, je me suis intéressée aux travaux de Guy Sioui Durand sur les réseaux parallèles de diffusion de l'art autochtone. Dans ses travaux, il définit ce que les AFAC ont désigné par l'expression « lieux sécurisants », comme étant « des réseaux de création parallèles ». Il explique que ces réseaux sont « structurés, reliés et même imbriqués, comme espaces alternatifs de diffusion, mais aussi comme contexte de création artistique novateur » (1997 :14). Ces espaces incluent également des regroupements d'artistes, des galeries parallèles privées ou publiques, de centres d'artistes autogérés, et même des publications et des événements ponctuels en tous genres. Leur structure et leur présence sur le territoire démontrent, selon cet auteur, « l'expression artistique d'un discours idéologique prônant l'autodétermination communautaire (l'art en contexte réel) et l'autogestion des canaux de création et de diffusion des pratiques artistiques » (1997 :14).

Ces organismes, souvent gérés par des personnes autochtones, ont mis en place un climat de confiance et d'accueil pour les artistes autochtones. Ce sont des lieux où il arrive parfois que le personnel soit métissé entre autochtones et non autochtones. Le personnel non autochtone est souvent formé et sensibilisé aux réalités et aux méthodologies autochtones. La volonté reste avant tout de créer un lieu sécurisant et propice à la création autochtone et au dialogue.

4.1.4) Le financement

L'élément le plus souvent identifié par les AFAC interrogées reste l'accès à des ressources financières comme étant une condition essentielle à la création artistique. Par exemple, Hachi explique qu'acheter du matériel représente une dépense importante et qu'il faut trouver le plus d'aide possible pour ne pas se retrouver « débordée financièrement ». Avant de détailler cette section, il convient de rappeler que l'on parle de « bourse » en ce qui concerne les aides financières destinées aux individus, et de « subvention » lorsqu'il s'agit d'aides financières remises aux organismes.

En matière de revenus, les AFAC ont aussi bien mentionné les bourses de création reçues que les recettes des ventes de leurs œuvres. Habituellement, l'accès aux ressources financières dépend d'un intermédiaire tels que des institutions ou bien des organismes artistiques autochtones ou allochtones. Les AFAC ont évoqué le Conseil des arts du Canada (fédéral), le

CALQ (provincial), l'Institut Tshakapesh, les conseils de bandes en tant qu'aide primordiale concernant l'aboutissement de leurs projets, mais aussi leur diffusion.

Hachi est soutenue par un mécène non autochtone qui assume les frais de location de son atelier ainsi que ses dépenses matérielles. Ce mécène a commencé par lui acheter des œuvres et une relation professionnelle s'est mise en place au fil des années. Au bout d'un certain temps, il a proposé à Hachi de la soutenir financièrement et elle a « accepté de suite », car elle le « connaissait » et « savait » qu'il « respectait » son travail. Cependant, elle précise qu'elle est « chanceuse » et que cette situation reste exceptionnelle, comme je le montre dans la section suivante.

Concernant les conseils de bande, Abequa et Hachi les ont maintes fois cités quant à leur aide financière. Abequa explique que son conseil de bande a été d'une grande aide pour diffuser ses œuvres, dans la mesure où les conseils disposent d'un répertoire de tous les artistes de leur communauté consultable en ligne. Le conseil de bande de la communauté d'Hachi l'a même sollicitée pour « des petits et des grands projets ». En effet, les conseils de bande du Québec ont mis en place diverses stratégies afin de créer un pont entre les artistes et les opportunités dont ils pourraient bénéficier. Certains conseils de bande mettent à la disposition des artistes des personnes ressources pour les aider lors de la rédaction et la soumission d'une bourse. Ainsi, un groupe de personnes œuvre, au sein de chaque conseil de bande, à repérer les offres d'appel et à les transmettre aux artistes déclarés de leur communauté. Toutefois, il ne s'agit pas d'un système infallible, comme je vais le montrer dans la partie suivante.

Au niveau fédéral, la première forme de politique culturelle a été mise en place dès le XIX^{ème} siècle. De nombreuses initiatives et la création de plusieurs musées et organismes culturels ont suivi. Parmi les initiatives les plus éloquentes, je retiens la création du Conseil des arts en 1957, car cette institution régit les demandes de bourses au niveau national. En 2007, le Conseil des arts a mis sur place l'initiative de recherche sur les arts autochtones du Canada. Cette initiative a donné naissance au rapport de France Trépanier et de Chris Kreighton Kelly que je cite dans le cadre contextuel de ce mémoire. De par cette démarche, le Conseil des arts souhaitait « planifier et entreprendre les travaux de recherche nécessaires pour appuyer et

orienter le plan d'action sur les arts autochtones »⁵⁷. En 2015, le site du Conseil des arts a subi une transformation totale (amélioration de la qualité du site et de la navigation) et un portail concernant les bourses spécialement dédiées aux artistes autochtones a été créé, facilitant la recherche de ces dernières.

Dans un document publié en 2015⁵⁸, le Conseil des arts du Canada a estimé qu'il devait « prendre position sur l'appropriation culturelle et les droits des peuples autochtones, tout comme sur la protection de leurs cultures ». Cette perspective fait suite au dépôt du rapport de la Commission de vérité et réconciliation en juin 2015, lequel démontre explicitement « le génocide culturel contre les peuples autochtones ». Ainsi, le Conseil a décidé de mettre en place un plan stratégique afin d'être en adéquation avec les principes de réconciliation et de décolonisation. Ce projet s'intitule « Façonner un nouvel avenir » et a commencé en 2016 et se poursuivra en 2021. Dans une allocution prononcée au Sommet des villes créatives, en 2015, Simon Brault, le directeur et chef de la direction du Conseil des arts du Canada, a même déclaré:

« En tant qu'organisme public de soutien aux arts, nous sommes conscients – beaucoup plus qu'il y a 60 ans – des tentatives délibérées qui se sont succédées tout au long de l'histoire du Canada afin d'éradiquer la culture et les langues des Premières Nations, des Métis et des Inuits. Nous devons nous transformer pour mieux soutenir les artistes autochtones et leurs communautés, à leurs propres conditions ».

Ainsi, le Conseil des arts s'est engagé « à réaffirmer et à restaurer ses relations avec les Premières Nations, les Inuits et les Métis ». Il estime qu'une approche qui respecte « l'expression artistique, les protocoles culturels, les droits autochtones et la vision du monde des Premières nations, des Inuits et des Métis » représente le plus gros défi et l'enjeu principal du processus de conciliation et de réconciliation :

« Le soutien à cette déclaration et son intégration dans notre système de valeurs nous permettront de tracer la voie qui mènera les peuples autochtones vers l'autodétermination culturelle, sans compromettre notre appui à l'expression culturelle et artistique (...) la libre expression et l'indépendance artistique des créateurs et producteurs culturels ne peut par contre être exercée

57 Consulté en ligne le 27 octobre 2017 : <http://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/politiques-institutionnelles>

58 Consulté en ligne le 27 octobre 2017 : <http://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/politiques-institutionnelles>

pleinement que si elle se conjugue à la responsabilité historique, la réciprocité et le respect. Dans ce cas, il s'agit de respecter l'autorité des voix autochtones pour leur permettre de raconter *leurs* histoires et pour comprendre le rôle qu'a joué l'appropriation culturelle dans l'oppression et la violence envers les peuples autochtones »⁵⁹.

Dans le cadre contextuel, je dresse un bref historique des aides financières offertes par le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). Suite au rapport rédigé en 2016, le CALQ a affiché la volonté d'inclure le plus d'artistes dans son offre de bourses et subventions. Cette initiative repose sur plusieurs points : améliorer l'accès aux programmes et au financement du CALQ pour les artistes et les organismes issus de la diversité et améliorer la représentativité et l'inclusion dans le milieu des arts et des lettres (2016 :3). Le 7 février 2017, le CALQ a affiché sur son site un appel aux artistes et écrivains autochtones afin de « travailler de concert avec des représentants des Premières Nations et des collectivités métisses et inuites du Canada à l'élaboration d'un programme de bourses spécifiquement adapté à leur réalité et à leurs besoins »⁶⁰. Il n'y a pas beaucoup de données statistiques et financières disponibles sur le site du CALQ, les informations sont dispersées et l'accès est difficile. Néanmoins j'ai pu trouver quelques chiffres. En 2010, le CALQ a aidé douze artistes autochtones de Montréal et en 2012, trois artistes autochtones ont été sélectionnés pour réaliser des œuvres pour une exposition à Québec. Des accords de coopération ont été signés, comme celle avec la nation Crie de la Baie-James en 2013⁶¹. Concernant le partenariat territorial avec la ville de Montréal, 167 599\$ ont été alloués aux artistes et écrivains autochtones et 120 000\$ pour les organismes autochtones de 2016 à 2017.

L'Institut Tshakapesh offre, depuis 2005, un programme d'aide financière aux artistes, aux artisan(e)s innu(e)s et aux événements culturels. Il y a deux processus de sélection par année, effectués par un jury composé de trois membres innus. Les demandes et les projets soumis doivent respecter le mandat de l'Institut Tshakapesh, à savoir : « Promouvoir et sauvegarder le patrimoine culturel, les arts et les métiers d'art »⁶². Les formulaires sont disponibles en français et en innu et cette aide financière est réservée aux artistes innus issus des

59 Consulté en ligne le 27 octobre 2017 : <http://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/politiques-institutionnelles>

60 Consulté en ligne le 24 octobre 2017 : <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/a-l'intention-des-artistes-et-des-ecrivains-autochtones/>

61 Consulté en ligne le 24 octobre 2017 : <https://www.calq.gouv.qc.ca>

62 Consulté en ligne le 28 octobre 2017 : https://www.tshakapesh.ca/CLIENTS/1-tshakapesh/docs/upload/sys_docs/Programme_et_formulaire_2017.pdf

communautés membres de l'institut seulement (Uashat mak Mani-utenam, Essipit, Pessamit, Nutashkuan, Ekuanitshit, Unaman-shipit, Pakut-shipit, Matimekush-Lac John). De plus, un artiste ne peut être éligible pour une aide financière deux années consécutives et un dépôt de 10% de la somme totale est demandé à hauteur de 50\$ minimum. Malheureusement, sur le site de l'institut, il n'y a aucune mention du montant de l'aide accordée, ni des récipiendaires.

Le soutien financier est doublement important car il permet aux artistes de se professionnaliser, et d'offrir aux communautés et aux institutions autochtones les moyens d'encourager les artistes autochtones à produire des œuvres. Finalement, la valorisation des productions culturelles autochtones dans toute leur diversité, de même que la reconnaissance de la place centrale qu'elles occupent dans la construction de la fierté identitaire des autochtones, « s'appuient sur une volonté politique, autant dans les organisations et les institutions autochtones que non-autochtones » (Trépanier, 2008 : 25). Ces ressources financières permettraient à long terme d'offrir une plus grande visibilité aux créations autochtones et, a fortiori, une reconnaissance des AFAC en contextes autochtone et allochtone, voire à l'international.

4.2) CONTEXTES DÉFAVORISANT LA PRODUCTION ARTISTIQUE

Les AFAC ont mis en lumière certains éléments et contextes qui désavantagent la production artistique. J'ai classé ces éléments selon deux catégories : facteurs économiques et matériels ; facteurs contextuels, sociaux et politiques.

4.2.1) Facteurs économiques et matériels

Depuis 2015, le Conseil des arts du Canada publie sur son site une rubrique de données ouvertes, nommée « des chiffres, des histoires », concernant l'attribution de subventions et de bourses sur le territoire canadien. Cependant, les données disponibles ne remontent qu'à 2012. Ainsi, je constate, depuis 2012, que la remise de bourses et subventions a timidement augmenté passant de 141,1 M\$ en 2012-2013 à 145,7 M\$ en 2015-2016⁶³. Au Québec, les données de financement global de la part du Conseil des arts remontent à 2008. Ainsi, cette année il était de 45,7 M\$, de 46,3 M\$ en 2009, de 44,6 M\$ en 2010 et de 47,2 M\$ en 2011.

⁶³ Les chiffres proviennent du site du Conseil des arts. Consulté en ligne, le 27 octobre 2017 : <http://chiffreshistoires.conseildesarts.ca/index-fra.asp?year=2015>.

Toujours selon les données du Conseil des arts, au Québec en 2012-2013, 706 organismes ont été subventionnés et il y a eu 617 artistes récipiendaires de bourses versées par ce même organisme. Ces données représentent 38,1 M\$ pour les subventions accordées aux organismes artistiques et 6,8 M\$ en bourses aux artistes. En 2015-2016, le Conseil des Arts a subventionné 704 organismes et remis des bourses à 645 artistes. Ces données représentent 40,2 M\$ pour les subventions accordées aux organismes artistiques et 6,8 M\$ en bourses aux artistes.

Concernant les organismes et les artistes autochtones, les données remontent seulement à 2014. En 2014-2015, 156 artistes autochtones ont été soutenus par le Conseil des arts du Canada, ce qui représente une somme de 1 797 000\$, contre 151 artistes autochtones soutenus et 2 071 000\$ débloqués en 2015-2016. En 2014-2015, 1 471 000\$ ont été débloqués pour aider 22 organismes artistiques autochtones en matière de fonctionnement, contre 21 organismes aidés en 2015-2016 à hauteur de 1 627 000\$. Concernant les subventions de projet aux organismes artistiques autochtones, elles représentaient 2 673 000\$ pour 96 organismes en 2014-2015 contre 2 635 000\$ pour 103 organismes aidés. De plus, des initiatives ont été mises en place, telles que « (ré)conciliation » créée par le Conseil des arts, la Fondation de la famille J.W. McConnell et le Cercle sur la philanthropie et les peuples autochtones au Canada. Cette démarche fait suite au rapport final des recommandations de la Commission de vérité et de réconciliation du Canada. Ainsi pour s’y conformer, cette initiative a vu le jour afin de « promouvoir la collaboration artistique entre les artistes autochtones et non autochtones, en investissant dans le pouvoir des arts et de l’imagination pour nourrir le dialogue, la compréhension et le changement »⁶⁴.

Au niveau provincial, aucune donnée chiffrée n’est disponible sur le site du CALQ. En 2015, le budget alloué au CALQ a été coupé de 2,5 M\$, ce qui a donné suite à des diminutions dans les aides allouées comme, par exemple, la Mesure d’aide à la coproduction en arts de la scène et en arts multidisciplinaires, qui soutient les troupes tournant à l’étranger. En mai 2017, plus de 3 500 citoyens, artistes, écrivains et travailleurs culturels ont signé une pétition adressée au premier ministre, Philippe Couillard, au président du Conseil du Trésor Pierre Moreau, et au ministre de la Culture Luc Fortin, pour un investissement de 40 M\$ dans le budget du Conseil

64 Consulté le 31 octobre 2017 : <http://conseildesarts.ca/initiatives/reconciliation>

des arts et des lettres du Québec « afin d'appuyer le développement de la création, de la production et de la diffusion artistiques »⁶⁵. Elle fait suite à la motion adoptée à l'unanimité par l'Assemblée nationale du Québec le 26 avril 2017, qui engage le gouvernement à octroyer, dès cette année, des sommes supplémentaires au CALQ. Cependant, l'augmentation des crédits du CALQ pour l'exercice 2017-2018 n'a été que de 5 M\$. Je reviens en détails dans la section suivante sur le poids politique qui influe sur les politiques culturelles et les budgets alloués.

Malheureusement, il n'y a aucune donnée statistique sur le site du CALQ concernant les autochtones, mais tout comme le Conseil des arts du Canada, les politiques culturelles qui concernent les organismes culturels et les artistes autochtones tâtonnent encore. En effet, les deux institutions affichent la volonté claire d'inclure les organismes et les artistes autochtones dans leurs plans d'action afin de mieux refléter leurs valeurs et de répondre de manière adéquate à leurs attentes. Cependant, les plans d'action ne seront pas mis en place avant plusieurs années, notamment pas avant 2021 pour l'État fédéral.

Il convient de rappeler, en ce sens, que le financement se fait de manière très inégale dans les organismes culturels. Selon les données du gouvernement du Québec en 2013, il existe deux facteurs majeurs qui expliquent ce problème: la taille de l'organisme culturel et le domaine artistique⁶⁶. Dans ce même rapport, les données indiquent que les organismes de plus grande taille ont de meilleures chances d'obtenir des revenus du secteur privé en dons et commandites. Les organismes de petite taille (dotés d'un budget annuel de moins de 500 000 \$) ne reçoivent qu'entre 8 % et 12 % de fonds privés, et les organismes de plus d'un demi-million de dollars de budget annuel récoltent entre 15 % et 27 % de financement privé. Ces écarts sont très nets dans la mesure où 15 % d'organismes les plus importants se partagent 84 % du financement privé, soit 45 millions \$ sur 53,6 millions \$ au total. De ce fait, plus un organisme artistique a un budget important, plus il est en mesure de mobiliser des ressources financières et humaines pour obtenir des dons ou des commandites. Je pense que l'on peut également y ajouter le facteur de notoriété. En effet, les organismes les mieux subventionnés sont souvent connus du grand public et des gens du milieu.

65 Consulté en ligne le 27 octobre 2017 : <http://www.99media.org/petition-investissement-de-40-m-budget-conseil-arts-lettres-quebec-calq/>

66 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/rapport-philanthropie-culturelle-06-2013-fr.pdf>

De plus, en 2006, Statistique Canada constatait que le Québec était la province la moins encline à la philanthropie. La moyenne des dons québécois était en 2004 de seulement 176 \$, alors que la moyenne nationale était de 400 \$⁶⁷. En 2012, un sondage publié par BMO Banque privée Harris sur la philanthropie, démontrait clairement que le Québec accusait un retard par rapport aux autres provinces et que c'était en Ontario où on retrouvait les dons les plus importants⁶⁸. De plus, dans un article publié en 2013 sur le site de Radio Canada, le gouvernement du Québec admet dans un communiqué que « le mécénat culturel a évolué au cours des dernières années » et « qu'il est de son devoir de modifier les mécanismes qui stimulent la philanthropie dans ce secteur »⁶⁹.

Le manque de ressources financières évoqués ci-dessus (subventions, bourses, etc.) et les nombreuses coupures budgétaires sont des obstacles à la création artistique pour les AFAC. Certaines d'entre elles m'ont avoué que dans des situations précaires elles se sont retrouvées à vendre leurs œuvres à rabais ou bien à ne pas pouvoir acheter de matériel. Ayanna, par exemple, vendait ses œuvres à rabais au début de sa carrière et n'arrivait pas à s'acheter du matériel par elle-même. Dans certains cas extrêmes, cela les empêchait même de créer ou diminuait fortement leur activité artistique. Abequa m'a fait part d'un projet qu'elle a dû décliner :

« On m'a contacté il y a un mois pour exposer à la galerie du Carrousel du Louvre. Je pense qu'ils font ça à chaque année, il y a une petite place pour les autochtones. L'expo dure quatre jours et je l'avais déjà vu quelques fois dans les articles dans les revues d'art que des artistes ont été invités. Cette année, c'est tombé sur moi. Le problème, c'est que ça implique un gros montant d'argent : 1400 euros pour 4 jours pour le kiosque et ce prix ne comprend pas les frais de déplacement ou d'hébergement. J'ai regardé pour une demande de subvention mais c'était trop compliqué et je n'ai pas trouvé d'aide... Alors j'ai décliné l'offre... ».

Concernant la perspective matérielle, pour certaines AFAC, le territoire est le premier fournisseur de matières premières et pour plusieurs d'entre elles, cela pose problème. Par exemple, Meika travaille beaucoup avec les matériaux qu'elle trouve dans la nature. Elle

67 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <https://www.statcan.gc.ca/imdb-bmdi/4430-fra.htm>

68 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <https://nouvelles.bmo.com/2012-11-14-Les-dons-de-bienfaisance-sont-en-hausse-au-Canada-selon-le-Rapport-annuel-sur-la-philanthropie-de-BMO-Banque-privee-Harris,l>

69 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/596191/mecenat-culturel-groupe-travail>.

ramasse du bois, des os, des plumes pour trouver de l'inspiration et rend hommage à la nature en les incluant dans ses œuvres. Malheureusement, si elle ne trouve rien, elle ne crée pas : « mon inspiration vient de la nature (...) si elle ne veut rien me donner je ne crée pas c'est ma façon de faire ». En effet, Margareth Kovach explique que la production artistique se fait à l'intérieur « d'un mode de vie et d'un système de connaissances étroitement liés au territoire et à l'environnement » (2009: 25).

Il convient de rappeler ici que les enjeux évoqués ci-dessus touchent également les artistes non autochtones et qu'ils rencontrent parfois les mêmes obstacles que les artistes autochtones en matière de recherche ou de financement.

4.2.2) Facteurs contextuels, sociaux et politiques

En 2008, France Trépanier indiquait d'ailleurs que la production artistique requiert un certain temps de production, « ce qui la rend précaire dans un contexte où le mode de vie actuel et ses nombreuses obligations occupent une bonne partie du temps disponible. Le temps est donc un élément essentiel à la production » (p.20). Le dernier point, évoqué ci-dessus, influence directement la création artistique, mais aussi le contexte social dans lequel les AFAC évoluent, car la production artistique est un élément de rassemblement pour elles. Elisapie a fait part de sa déception quant au peu de visibilité dont disposent les artistes autochtones. Pour elle, le Québec est « 50 ans en arrière » car ce qui est montré au public relève « d'une folklorisation de la culture autochtone ». Elle évoque, par exemple, l'événement pour le 375^{ème} anniversaire de la ville de Montréal, pour lequel les artistes autochtones ont été approchés en dernier recours.

En réalité, il y a eu quatre mois de négociations entre le gouvernement provincial et les nations autochtones du Québec. Dans un article publié sur le site de Radio Canada (2017), la coprésidente du Réseau pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone de Montréal, Marie-Josée Parent, explique que les organismes culturels autochtones de Montréal souhaitaient présenter un « contenu à leur image » et qu'ils refusaient également que leurs projets soient évalués par un jury non autochtone « qui ne maîtrise pas nos pratiques culturelles et notre perspective de la culture »⁷⁰. Les négociations ont cependant abouti, dans la

⁷⁰ Consulté en ligne le 27 octobre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1026126/375e-montreal-autochtones-celebrations-reseau-ondinnok>.

mesure où plusieurs organismes autochtones ont décidé de participer à l'événement : Terres en vue, avec son festival annuel Présence autochtone, le Wapikoni mobile, les Productions Manuentakuan et Onishka, Les Productions Feux Sacrés, l'artiste Skawennati, le Jardin des Premières Nations, Montréal Autochtone et le Cercle des Premières Nations de l'UQAM. Marie-Josée Parent précise que ces organismes culturels autochtones ont été en majorité financés par la société du 375ème et d'autres non. Cependant, la compagnie de théâtre autochtone Ondinnok a refusé de participer au projet. En effet, la fondatrice et directrice administrative d'Ondinnok, Catherine Joncas, affirme que la compagnie n'a pas été invitée aux discussions pour planifier les festivités et que l'événement ne célébrait ni ne reconnaissait la présence autochtone au Québec⁷¹.

Quelques AFAC ont aussi mentionné le fait que certains impératifs découlant de subventions ou d'appel d'offres (échanciers, conditions de création) restent irréalistes et ne s'accordent pas avec « les réalités du milieu ». Les AFAC ont évoqué un sentiment d'impuissance et un manque d'autonomie, mais aussi qu'elles se sentaient dépossédées de tout pouvoir décisionnel dans ce contexte-ci. En effet, ce n'est qu'à la suite du rapport de la Commission vérité et réconciliation (2015) que les institutions culturelles québécoise (CALQ) et canadiennes (Conseil des arts du Canada) ont décidé de revoir leur politique en matière d'aide au financement pour les artistes et organismes culturels autochtones, pour mieux refléter leurs valeurs, tout en les incluant dans ce processus.

Dans un article publié dans le Devoir en septembre 2017⁷², la journaliste Catherine Lalonde indique que le CALQ s'est aligné sur la volonté du Conseil des arts du Canada d'inclure d'avantage les artistes autochtones. Ainsi, il y a eu une redéfinition du statut « d'artiste autochtone » dans la mesure où selon le CALQ, « l'artiste professionnel doit pratiquer son art contre rémunération, avoir une reconnaissance de ses pairs et diffuser publiquement des oeuvres dans des contextes reconnus de ses pairs ». L'artiste autochtone doit désormais « être issu des Premières Nations ou des collectivités métisses et inuites du Canada, être engagé de façon continue dans sa pratique et être reconnu par sa communauté ou sur son territoire comme artiste dans sa forme d'art, qu'elle soit traditionnelle ou contemporaine », toujours

71 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1026126/375e-montreal-autochtones-celebrations-reseau-ondinnok>.

72 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/507469/calq>

selon le CALQ. De plus, dans ce même article, Lalonde indique que le CALQ souhaitait, en premier lieu, constituer des jurys entièrement autochtones pour juger les demandes de bourses. Seulement, après plusieurs réunions consultatives auprès d'organismes et artistes autochtones, il aurait été convenu qu'il serait « plus porteur pour l'avenir d'avoir des comités mixtes », selon la directrice, Anne-Marie Jean. À l'heure actuelle, la nouvelle approche sera intégrée « au prochain exercice financier », en avril 2018.

La valorisation des productions culturelles autochtones dans toute leur diversité, de même que la reconnaissance de la place centrale qu'elles occupent dans la construction de la fierté identitaire des autochtones, s'appuierait donc sur « une volonté politique, autant dans les organisations et les institutions autochtones que non-autochtones » (Trépanier, 2008 :26). En effet, sous l'ère de Stephen Harper, il y a eu d'importantes coupures budgétaires en 2008 en matière de soutien aux arts et à la culture et le gouvernement a drastiquement réduit les budgets alloués à Radio Canada en 2015, alors que ceux-ci représentaient seulement 1% du budget annuel de Patrimoine Canada⁷³. Au total, ces coupures représentent environ 45 M\$ dont se sont vus privés les artistes et les organismes culturels⁷⁴. En 2013, le gouvernement Harper a également coupé le financement de la Conférence canadienne des arts qui représentait plus de 400 000 artistes et organismes artistiques. Suite à ce manque de financement, elle dût cesser ses activités après 67 ans d'existence⁷⁵. Dans un article de la Presse (2015), le parti conservateur se défend en affirmant « avoir été le seul pays du G7 à ne pas avoir réduit le financement aux artistes à la suite de la dernière récession mondiale ». Toujours dans le même article, le parti conservateur se vante d'avoir fait passer le budget du Conseil des arts du Canada de 25 à 180 millions et augmenté les montants attribués à certains fonds, comme celui du livre (de 9 à 39 millions) et de la musique (de 8,8 à 24,6 millions) après 2013.

Pendant cette période, le Canada a été « reconnu et dénoncé » par plusieurs organismes de l'ONU pour ses « exactions envers les autochtones ». En effet, Stephen Harper a refusé de reconnaître le « génocide culturel » des pensionnats autochtones du fédéral (à la suite du

73 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <https://www.liberal.ca/fr/stephen-harper-demonstre-encore-une-fois-quil-ne-comprend-rien-a-la-culture/>

74 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 :

https://www.thestar.com/news/politics/federalection/2008/09/24/ordinary_folks_dont_care_about_arts_harper.html

75 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <https://www.acadienouvelle.com/mon-opinion/2013/01/13/le-mepris-de-stephen-harper-pour-les-arts-et-la-culture/>

rapport de la Commission Vérité et Réconciliation de 2015), ainsi que la création d'une commission d'enquête sur les quelques 1200 femmes amérindiennes disparues ou assassinées⁷⁶. Dans le même article, il est indiqué qu'il y a eu une coupe budgétaire de 5 M\$ dans le programme Condition féminine du Canada en 2015.

L'ère Justin Trudeau marquerait un tournant en matière de soutien aux arts et aux artistes. En 2015, en tant que chef du parti libéral, il accusait déjà Stephen Harper d'être un « adversaire de la culture ». Une de ses promesses de campagne était d'investir 150 M\$ dans la société Radio Canada et de doubler le budget alloué au Conseil des arts, qui passerait ainsi de 180 à 360 M\$⁷⁷. Dans un article publié par le Devoir en mars 2016, la journaliste Caroline Montpetit indique que Justin Trudeau a tenu ses promesses en matière de culture. En effet, le gouvernement fédéral a annoncé des investissements culturels à hauteur de 1,8 milliard sur cinq ans pour le monde des arts et de la culture : 675 millions sont alloués à la Société Radio-Canada; le Conseil des arts du Canada bénéficiera de 550 millions, Téléfilm Canada recevra 55 millions et l'Office national du film bénéficiera d'une augmentation de 13,5 M\$. De plus, 35 M\$ seront injectés afin de « présenter les industries culturelles du Canada au monde entier »⁷⁸. Les musées nationaux bénéficieront de 105,9 millions de dollars, en plus des 156,4 millions de dollars qui iront spécifiquement au Musée des sciences et de la technologie du Canada, qui doit rouvrir ses portes en novembre 2017, et des 114,9 millions qui iront au Centre national des arts. 168,2 millions de dollars sur cinq ans iront au Fonds du Canada pour les espaces culturels, et 9,6 millions au Musée des beaux-arts du Canada seront également investis. Simon Brault, chef de la direction du Conseil des arts a qualifié ces mesures d'« engagement sans précédent »⁷⁹. Il estime que cet argent permettra d'accroître les subventions aux artistes bénéficiant du soutien du Conseil, mais aussi de rejoindre davantage d'artistes comme, par exemple, les artistes autochtones, à qui le Conseil des arts souhaite redonner la place « qui leur a été niée »⁸⁰. De plus, en septembre 2017, Justin Trudeau a

76 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://www.lequebecois.org/stephen-harper-bilan-dune-dictature-en-canada/>

77 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://www.lapresse.ca/actualites/elections-federales/201509/22/01-4902845-harper-a-ete-un-adversaire-de-la-culture-accuse-trudeau.php>

78 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://www.ledevoir.com/culture/television/466200/budget-federal-justin-trudeau-tient-ses-promesses-en-culture>

79 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://www.ledevoir.com/culture/television/466200/budget-federal-justin-trudeau-tient-ses-promesses-en-culture>

80 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://www.ledevoir.com/culture/television/466200/budget-federal-justin-trudeau-tient-ses-promesses-en-culture>

adressé un *mea culpa* aux nations autochtones du Canada au siège de l'ONU. Les thèmes principaux étaient la reconnaissance des effets néfastes de la colonisation, la réconciliation et les mesures que le gouvernement fédéral appliquera en adéquation avec la charte de l'ONU sur les droits des autochtones, mais aussi les recommandations de la Commission de Vérité et de Réconciliation. Des mesures seront prises telles que la refonte du ministère des Affaires autochtones, par exemple⁸¹.

Il est vrai que les AFAC interrogées ont demandé ou fait appel aux institutions artistiques en matière de financement, sous l'ère Harper, à l'heure où les coupures budgétaires étaient de mise, ce qui pourrait expliquer le manque d'offres. Le niveau de scolarité des AFAC a pu être également un facteur déterminant quant à la capacité à rédiger une demande de bourse, mais aussi leur langue principale. Ainsi, plusieurs d'entre elles ont arrêté les études au secondaire et trois d'entre elles ont l'anglais comme langue maternelle (voir profil des participantes). Par exemple, Abequa indique à ce sujet avoir fait une demande en 2013 pour une aide financière pour déplacement à l'étranger à Paris et une autre en 2015 pour acheter du matériel. En 2013, elle s'est arrêté au formulaire de demande qui demandait de « tout budgétiser » et qui était « trop compliqué à remplir » pour sa part. En 2015, elle explique que le site du Conseil des arts était « bien trop compliqué » et que les bourses n'étaient pas bien classées, ce qui rendait la recherche encore plus fastidieuse. Hachi a fait une seule demande d'aide en 2014 et a également déclaré que le site du Conseil des arts du Canada n'était pas du tout « intuitif », à cette époque, et qu'il était « difficile d'avoir facilement accès à l'information recherchée ». Ama et Meika ont déclaré s'être rendues sur le site du Conseil des arts du Canada en 2013 et en 2014, mais qu'elles se sont retrouvées dépourvues devant la complexité du formulaire de demande et sur le statut d'artiste. En effet, elles ne correspondaient pas au statut d'artiste professionnel, critère d'admissibilité indispensable pour prétendre à une bourse. Meika a dit que « c'était honteux » et que ce statut n'existerait pas chez les artistes autochtones, car ils sont tous « professionnels aux yeux de la communauté ».

Je remarque que les AFAC ont fait plusieurs demandes de bourse à des époques peu propices au financement culturel et qu'elles se sont découragées par la suite. En effet, elles n'ont pas suivi depuis les offres de bourse, ni les initiatives du CALQ ou du Conseil des arts du Canada,

81 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1057110/justin-trudeau-discours-membres-assemblee-generale-onu>

car elles avaient eu de mauvaises expériences. Cependant, il faut préciser que même si ces deux organismes revoient leur politique culturelle, les mesures ne seront mises en place que dans deux ans pour le Québec et d'ici cinq ans pour le Canada. De ce fait, je remarque qu'il appartiendrait aux pouvoirs politiques de mettre en place des conditions favorables à la production culturelle autochtone afin de favoriser leur épanouissement. Par conséquent, il me semble, en tant que chercheuse, qu'une gestion adaptée des productions culturelles autochtones pourrait contribuer à une représentativité plus importante, mais aussi à une meilleure compréhension et valorisation des œuvres d'art autochtones, comme je le décris au chapitre suivant.

4.3) L'INFLUENCE DU DOMAINE DE PRODUCTION ARTISTIQUE

Selon la Chaire de recherche en histoire de l'art autochtone de l'Université Concordia, même si l'art des Premières Nations a été produit de toute éternité, et connu de la plupart des Canadiens comme des objets présentés dans des musées, son inclusion dans le canon euro-occidental des beaux-arts ne remonte qu'aux années 1950 et 1960. De plus, selon le domaine artistique où les AFAC opèrent, elles disposeraient de plus ou moins de visibilité et de reconnaissance. Dans cette section, j'explore le fait que la condition des AFAC divergerait selon le domaine artistique dans lequel elles opèrent.

4.3.1) Les arts visuels

La majorité des AFAC interrogées opèrent au sein des arts visuels (six personnes sur dix). Comme mentionné précédemment, ce domaine regroupe le dessin, la peinture, la sérigraphie, les installations, la photographie et la sculpture. Ainsi, la production est multiple et les réponses esthétiques des AFAC diversifiées. A priori, selon les témoignages des AFAC, celles qui officient au sein des arts visuels se verraient offrir plus de bourses et leurs œuvres seraient les plus présentées au grand public.

Selon le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien (2005), le gouvernement fédéral a encouragé, très tôt, le développement et le rayonnement de la sculpture inuit. De plus, dès les années 1970, des artistes, tels que Bill Reid, ont contribué à l'expansion des totems Haïda. Les AFAC ont souvent soulevé cette occurrence. Par exemple, Hachi déplore le fait qu'à Québec, dans les lieux touristiques, il y a seulement des galeries spécialisées en art inuit. Elle ajoute

que « ce n'est pas normal » et qu'il y a une multitude de créations issues des communautés autochtones. Elisapie pense que cela est dû au fait que « c'est beau et facile à vendre auprès des touristes ». Elle précise même que Justin Trudeau a un dessin haida tatoué sur le bras. Quant à Donoma, elle indique que « Bill Reid a fait du bien aux haidas », mais qu'il ne devait pas s'attendre au « phénomène de mode » qui a suivi et cela a fait « du mal aux autres communautés ». Finalement Donoma souhaite que le public « puisse voir toute la richesse des arts de toutes les communautés ».

Ainsi, les arts visuels de certaines communautés, plus précisément celles des Inuit et des Haidas, seraient mis en avant au détriment des arts d'autres communautés autochtones. Pour les AFAC, les conséquences sont doubles. La première est que les arts des autres communautés sont relégués au second plan. La seconde est que seul l'aspect traditionnel des arts autochtones est proposé. Abequa suggère que lorsque l'on parle d'art autochtone à une personne, « ce qui lui vient naturellement à l'esprit ce sont les mocassins, etc ». Elle ajoute que ce phénomène est normal dans la mesure où le public est habitué à voir de l'artisanat autochtone, contrairement à de l'art.

Il faut cependant nuancer cette affirmation, car plusieurs AFAC comme Abequa, Hachi et Ondina ont exposé leurs œuvres et sont souvent sollicitées pour des projets d'envergure au Québec et à l'international. Abequa, par exemple, vit de la vente de ses œuvres et se voit sans cesse sollicitée pour des projets ou bien des conférences sur les autochtones. Ondina a été sollicitée pour réaliser une grande fresque à Québec et se dit « booké » depuis cinq ans sans qu'elle ne fasse sa promotion.

De plus, plusieurs mesures et initiatives ont été mises en place afin de soutenir les arts visuels au Québec. Par exemple, le CALQ a mis en place 55 bourses pour les artistes en arts visuels et 29 subventions pour les organismes artistiques en 2017. Les seules données concernant le montant des aides versées aux artistes et organismes autochtones, sont divulguées dans la section des projets soutenus dans le cadre l'entente de partenariat territorial avec la collectivité de Montréal 2016-2017. En effet, sur les 167 599\$ débloqués, 51 849\$ ont été consacrés aux arts visuels et deux artistes féminines autochtones se sont vues attribuer 20 000\$ chacune pour créer une collection d'œuvres digitales et artisanales, mais aussi pour réaliser un projet de recherche et de création. Concernant les organismes artistiques autochtones, sur les 120 000\$

débloqués, 60 000\$ ont été attribués à des organismes en arts visuels ou bien pluridisciplinaires en 2016-2017. Les Productions Feux sacrés et Terres en vues se sont vus attribuer 15 000\$ et les Productions *Ondinnok* 30 000\$⁸².

4.3.2) La littérature

La littérature englobe ici les poèmes, les romans, mais aussi les contes et les mythes présentés à l'oral. La tradition orale constitue une part essentielle des littératures autochtones. En effet, l'oralité répond à « la nature interprétative et interdépendante des connaissances ancestrales » en s'ancrant à la fois dans la personnalité du conteur « qui insère sa subjectivité dans le récit », et dans celle de l'auditeur qui interprète ces connaissances, selon son propre contexte (Kovach citée par Gagnon, 2016:111-112).

Cependant, deux problèmes se posent selon deux de mes intervenantes : pour Meika d'un côté, certains récits traditionnels ont été « perdus avec la colonisation et le génocide culturel »; d'un autre côté, la poésie attire d'avantage l'attention du public. Ama explique ce problème en indiquant qu'il y a une multitude d'écrivaines autochtones qui publient et qui sont reconnus, mais que peu sont connues du grand public. Elle cite les exemples de Joséphine Bacon et de Natasha Kanapé Fontaine qui sont souvent sollicitées par les médias sur les questions autochtones. Elle déplore cet état de fait, car les autres auteures restent dans l'ombre, bien « qu'elles s'expriment bien en public et qu'elles ont fait beaucoup pour la cause autochtone, donc c'est correct aussi ».

Isabelle St-Armand, professeur à l'Université du Québec à Montréal, s'est intéressée, en 2010, à l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec⁸³. Elle explique qu'il existe un soutien à la création et à la diffusion au sein de différents groupes et communautés autochtones au Québec. Par exemple, le Cercle d'écriture de Wendake offre un espace de création et l'Institut Tshakapesh édite les récits oraux, les transcriptions et la littérature écrite. Elle indique également que la situation des écrivains autochtones au Québec est à la fois similaire et différente de celle qui existe ailleurs au Canada. En effet, au Québec et au Canada, ils partagent les mêmes « conditions historiques, politiques et culturelles », mais

82 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/pres-de-300-000-pour-soutenir-des-projets-dartistes-ecrivains-et-organismes-autochtones-de-montreal/>

83 St Armand, I. (2010) « Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec », *Études en littérature canadienne*, vol 35, n2.

qu'en même temps, les auteurs du Québec évoluent dans « un contexte politique et culturel particulier du Québec, lui-même marqué par son statut minoritaire dans l'ensemble canadien » (2010 :31). Deux conséquences se posent alors : il y a une barrière linguistique qui les empêche d'échanger favorablement avec le milieu littéraire autochtone « d'expression anglaise en Amérique du Nord »; la taille, plus petite, du marché francophone, diminue « les possibilités de production et de diffusion » (2010 :32). De plus, l'auteure explique que plusieurs communautés autochtones ne disposent pas du français comme langue première, ce qui a pour conséquence que certains auteurs de certaines communautés, mohawk par exemple, dialoguent essentiellement avec les éditeurs anglophones, alors que des écrivains abénaquis ou atikamekw vont plutôt vers des éditeurs francophones (2010 :33).

De plus, les AFAC ont mentionné qu'il n'existe au Québec qu'un seul événement dédié à la littérature autochtone : le Salon du livre des Premières Nations, dont la sixième édition s'est déroulée du 23 au 25 novembre 2017 à Québec. Elles ont également déclaré qu'il n'y a seulement qu'une poignée de maisons d'édition, autochtones et non autochtones, spécialisées en littérature dans ce domaine, qui publient un certain nombre d'auteurs autochtones au Québec et qu'il y a un manque d'initiatives pour promouvoir ces œuvres littéraires. Ama pense qu'il y a un manque de soutien du gouvernement québécois envers la littérature autochtone. En effet, elle cite l'exemple de la Fédération canadienne des associations de bibliothèques qui, en 2015, a créé un comité pour que les bibliothèques puissent sensibiliser le public à la littérature autochtone, mais aussi pour se conformer aux recommandations de la Commission de vérité et de réconciliation. De plus, Joséphine Bacon a reçu une bourse de 18 000\$ pour l'écriture d'un recueil de poème en français et en innu, de la part du CALQ, dans le cadre de l'entente territoriale avec la collectivité de Montréal 2016-2017. Il s'agit de la seule aide consacrée à la littérature autochtone dans ce programme⁸⁴.

4.3.3) La musique

Selon Sora, multi-instrumentiste, chanteuse interprète et compositrice, « l'industrie musicale » met en avant le travail des musiciens autochtones et non des musiciennes. Elle nomme Samian

⁸⁴ Les chiffres proviennent du site du Conseil des arts. Consulté en ligne, le 27 octobre 2017 : <http://chiffreshistoires.conseildesarts.ca/index-fra.asp?year=2015>.

ou Florent Vollant comme interprètes et compositeurs autochtones les plus cités. Elle rend hommage à la multiplicité des pratiques des musiciennes telles que « des chants traditionnels, de la musique traditionnelle avec des instruments traditionnels » ou bien « du rap ou de la pop ». Elle indique que Moe Clark, musicienne crie, est mise en avant car elle anime avant tout une émission culturelle sur la musique autochtone sur le portail de Radio Canada. En effet, depuis mai 2017, elle anime l'émission hebdomadaire *mâmawi* disponible en podcast sur le site de Ici Radio Canada en français.

Dans un article de juin 2017, le journal Le Collectif fait référence à la lettre ouverte du regroupement Femmes en musique (FEM), signée par 135 femmes du milieu musical pour dénoncer le sexisme et la sous-représentation des femmes dans les festivals⁸⁵. Les signataires de la lettre considèrent qu'étant donné le fait que l'industrie du spectacle survit en grande partie grâce à des subventions, leur mission relève d'une responsabilité sociale, « notamment celle de viser le respect des valeurs d'égalité de notre société ». Dans le même article, il est dit qu'en 2017, l'offre féminine dans le catalogue du Réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis (RIDEAU) était de 33%, selon les propos d'Érik Louis Champagne, directeur général de la Maison de la culture de Waterloo.

Sora nuance ces propos en expliquant que cet état de fait, pour la musique traditionnelle, découle des pratiques difficiles qu'elle exige et que cette pratique se perd auprès des jeunes. Comme pour bien d'autres pratiques culturelles (chants de gorge, chasse, cuisine par exemple), France Trépanier indique que celles-ci se perdent ou se transforment inévitablement lorsque le mode de vie change, mais une importante réflexion surgit sur les possibilités et les façons de les poursuivre (2008 :40).

Un gala de musique autochtone a été mis sur pied en 2011 grâce à une initiative de la Société de communication Atikamekw-Montagnais (Socam) qui désirait mettre de l'avant la musique autochtone. La première édition a eu lieu en 2016 et la seconde en octobre 2017, à Québec. Pour cette seconde édition, 21 candidatures ont été reçues par la Socam, dans les 10 catégories en compétition qui ont été évaluées par des pairs autochtones. Pour déposer sa candidature, un artiste doit être un membre « des Premières Nations du Québec et du Labrador ayant le statut

85 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://www.lecollectif.ca/musiciennes-faible-representation-femmes-metiers-de-scene/>

d'indien inscrit au sens de la Loi sur les Indiens ou au sens de la Loi sur les autochtones cris, inuit et naskapis du Québec »⁸⁶. Dans un article paru sur le site de Ici Radio Canada, Florent Bégin, directeur de la Socam, explique qu'il espère faire connaître ces artistes à la population québécoise : « La musique autochtone n'a pas encore de structure pour la soutenir, avec un gala comme celui-ci on espère commencer à mettre en place une structure pour aider les artistes à se faire une place »⁸⁷. Cependant, je remarque que la liste des lauréats est essentiellement masculine et que je n'ai pu trouver aucune information sur le nombre de candidatures reçues et parmi celles-ci, quelle était la proportion de femmes.

Je pense également que la visibilité des musiciennes autochtones reste relative, car elles présentent essentiellement leurs compositions lors de spectacles ou de rassemblements autochtones. Par ailleurs, il n'existe pas de répertoires d'artistes pour les musiciens autochtones, si ce n'est l'organisme Musique Nomade qui dresse un portrait et un portefeuille musical des artistes. Par ailleurs, cet organisme sillonne le Québec afin d'enregistrer gratuitement deux chansons de musiciens autochtones. Selon les propos de François Lalonde, réalisateur son pour Musique Nomade, il ne s'agit pas d'un organisme pour aider les gens à commencer dans la musique. Musique Nomade aide les artistes un peu plus avancés, mais toujours inconnus ou sans contrat avec des maisons de disques⁸⁸. Sora a également indiqué cet organisme comme aide pour la musique autochtone, mais l'émission radiophonique présentée par Moe Clark et le site de diffusion des œuvres musicales de Musique Nomade constituent « une plateforme complète pour se tenir à jour en musique autochtone » selon Sora.

Je remarque qu'il existe des initiatives pour faire rayonner la musique autochtone, mais qu'elles ne rejoignent pas le grand public québécois et qu'il y a encore beaucoup de travail à effectuer afin de favoriser l'inclusion des femmes dans ce domaine artistique.

4.3.4) Le théâtre et les productions audiovisuelles

Les productions théâtrales autochtones officient au sein du milieu urbain et aussi dans les communautés autochtones au Québec. Donoma et Alasia ont reconnu, cependant, que les

86 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1035624/musique-nomade-coup-pouce-artistes-autochtones-nouveau-brunswick>

87 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-une/document/nouvelles/article/1061266/teweikan-gala-musique-autochtone-premieres-nations-florent-vollant>

88 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1035624/musique-nomade-coup-pouce-artistes-autochtones-nouveau-brunswick>

milieux urbains offraient davantage de possibilités de production, de diffusion et de réseautage, en particulier à Montréal, où est présentée la grande majorité des productions québécoises. C'est d'ailleurs à Montréal que l'on retrouve la seule compagnie de théâtre autochtone, *Ondinnok*, que trois de mes AFAC ont présenté comme le « chef de file » en matière de théâtre autochtone :

« Pour le théâtre autochtone c'est ici à Montréal que ça se passe. La compagnie Ondinnok dont je fais partie, y est pour grand-chose et Yves Sioui-Durand, Catherine Joncas et John Blondin (les fondateurs) aussi. Ils contribuent grandement au rayonnement du théâtre autochtone au Québec. Sinon je ne connais pas d'autres compagnies, il me semble qu'il n'y a que celle-ci au niveau professionnel en tout cas » Alasie.

Dans un article daté de 2016⁸⁹, on apprend que le Centre national des arts d'Ottawa souhaite créer un département de théâtre autochtone qui fera partie de son plan stratégique 2015-2020. À cet effet, plusieurs leaders de la communauté artistique autochtone ont été rencontrés pour trouver le tout premier directeur artistique autochtone qui sera nommé en 2017⁹⁰. De plus, dans un article publié sur la revue *Jeu*, spécialisée en théâtre, on apprend que Yves Sioui Durand, fondateur de la compagnie, a reçu en mars 2017 le Prix du Gouverneur général pour les arts du spectacle (PGGAS), dans la catégorie réalisation artistique (théâtre). Ce prix est l'un des plus prestigieux dans ce domaine et Yves Sioui Durand est le « premier artiste autochtone à être lauréat dans la catégorie théâtre, sixième artiste autochtone du Canada et deuxième artiste autochtone du Québec à se voir décerner un PGGAS »⁹¹. Dans ce même article, Yves Sioui Durand se félicite d'avoir conclu un accord avec l'École nationale de théâtre du Canada pour lancer un programme de formation en théâtre pour les autochtones. Il pense que ce programme pourrait endiguer « les problèmes de transmission culturelle des communautés autochtones » et il souhaite que les jeunes autochtones puissent « prendre en charge leur développement culturel ».

Dans un mémoire publié par le Conseil québécois du théâtre en 2011⁹² nommé « Évolution du financement alloué par le Conseil des arts et lettres du Québec à la discipline théâtre de 1999 à

89 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/772261/cna-premieres-nations>

90 Aucun nom n'est mentionné à ce jour.

91 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : <http://revuejeu.org/2017/03/09/yves-sioui-durand-remporte-prix-gouverneur-general-arts-spectacle-2017/>

92 Consulté en ligne le 31 octobre 2017 : www.cqt.ca/documentation/financement_public/.../MemoireCQT_CALQ_2009.pdf

2008 », il est question du niveau de santé précaire du théâtre au Québec. En matière de financement, les aides versées par le CALQ pour le soutien financier aux organismes de théâtre professionnel québécois n'a connu qu'une faible hausse de 8,69 % au cours des dix dernières années, passant de 20,1 M\$ à 21,8 M\$ et cette aide décroît progressivement depuis 2002-2003. Ce même document indique que :

« si l'augmentation de 1,7 M\$ en dollars courants représente un certain rattrapage, celui-ci demeure bien insuffisant pour permettre aux producteurs, diffuseurs et festivals de se maintenir à flot ».

Ces chiffres montrent que l'ensemble du milieu théâtral québécois subit une période de sous financement et ce depuis plusieurs années. Je parle de sous financement car les dépenses et coûts en matière de production théâtrale ne cessent d'augmenter; le mémoire affirme que :

« les organismes de théâtre professionnel québécois n'ont tout simplement pas reçu le financement public nécessaire pour poursuivre leur mandat artistique de manière satisfaisante et assurer adéquatement le développement de la pratique théâtrale ».

En 2008, France Trépanier indique que « la force de rayonnement de la production culturelle autochtone repose bien souvent sur le soutien de la communauté aux initiatives de productions culturelles et sur la visibilité offerte par des événements spéciaux » (p.42). De par ses propos, ses esthétiques et ses mises en scène, le théâtre autochtone de la compagnie *Ondinnok*, tel qu'ils le proposent, s'inscrit dans une forme de théâtre contemporain qui diffèrerait du théâtre contemporain occidental. Les productions théâtrales autochtones restent donc très centralisées sur Montréal et parfois destinées à un public autochtone ou à un public averti. En effet, la compagnie joue des œuvres en français, mais aussi en diverses langues autochtones. Ainsi, la compagnie *Ondinnok* présente essentiellement ses productions à Montréal ou directement dans les communautés. Il est arrivé qu'elle donne quelques représentations à l'international dans le cadre de festivals d'autochtonie. Ainsi, sur les 29 productions de cet organisme, elles ont toutes été présentées à Montréal. Sur ce total, quinze ont été jouées dans les communautés autochtones du Québec, sept dans des festivals d'autochtonie au Québec, au Canada et au Mexique, et sept ont été présentées à l'international (Italie, France, Mexique).

Concernant les productions audiovisuelles, plus d'initiatives ont été mises en place comme *Le Wapikoni mobile*, basé à Montréal, et la Boîte Rouge vif, de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ces initiatives, « qui facilitent la production audiovisuelle autochtone » comme le dit Hachi, et l'exportation de celle-ci, disposent aussi d'un rayonnement à l'international.

Hachi a indiqué qu'elle avait pu voir des réalisations du *Wapikoni mobile* en France, mais aussi en Amérique Latine, lors d'un sommet sur les réalisations autochtones du monde. Mais là encore, les productions sont souvent présentées dans le cadre de festivals de réalisations autochtones. Toutefois, depuis le 10 novembre 2017, le *Wapikoni* est devenu partenaire officiel de l'UNESCO en matière d'éducation, de science et de culture. En ce sens, le *Wapikoni* agira à titre consultatif auprès de l'UNESCO « pour faire entendre les voix des jeunes Autochtones sur les questions qui les concernent, notamment en matière de droits autochtones et de patrimoine immatériel »⁹³. Cependant, ce partenariat ne comporte pas d'aspect financier, mais il permettra d'améliorer la visibilité des œuvres des artistes autochtones en profitant du « vaste réseau et des moyens de diffusion de l'agence des Nations unies »⁹⁴. De plus, Manon Barbeau, cofondatrice et directrice générale du *Wapikoni* recevra, le 17 novembre 2017, l'Ordre du Canada, la plus prestigieuse distinction honorifique civile⁹⁵.

4.4) RÉSILIENCE ET RÉAPPROPRIATION CULTURELLE

France Trépanier indique que les peuples autochtones, leurs langues, leurs terres, leurs cultures et leurs pratiques artistiques ont été « profondément et durablement influencés par la colonisation ». Aujourd'hui, elle explique de nombreux artistes revendiquent les pratiques artistiques contemporaines comme étant un processus de « décolonisation, de réappropriation, de réclamation et de guérison » (2008 :46-47). Pour expliquer ce phénomène, je présente la discipline nommée art-thérapie, pratiquée dans toutes les sphères de la société et dont le but est la guérison par les arts. En pratique, elle revient à faire représenter, symboliser, explorer, et exprimer au patient ce qu'il ne peut exprimer avec des mots. Jocelyne Labrèche, professeure

93 Consulté en ligne le 11 novembre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-une/document/nouvelles/article/1066311/autochtones-cinema-wapikoni-mobile-unesco-partenariat>

94 Consulté en ligne le 11 novembre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-une/document/nouvelles/article/1066311/autochtones-cinema-wapikoni-mobile-unesco-partenariat>

95 Consulté en ligne le 11 novembre 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-une/document/nouvelles/article/1066923/manon-barbeau-ordre-du-canada-wapikoni-mobile-autochtones>

en art-thérapie à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT), explique que l'art-thérapie « constitue une véritable psychothérapie où l'accent est mis sur la représentation et l'expression des émotions et des conflits, dans un processus de création impliquant une production artistique »⁹⁶. En 2006, la Fondation Autochtone de Guérison (FADG) a communiqué les résultats d'une étude basée sur 103 projets de guérison :

« 80,6% faisaient état de pratiques de guérison prometteuses qui comportaient des activités culturelles et 85,4 pour cent mentionnaient des interventions traditionnelles, dont des cérémonies » Linda Archibald (2006:45).

Pour les autochtones, les disciplines utilisées pour l'art thérapie sont l'art du conte, la sculpture, la peinture, le point perlé et la fabrication et la pratique de tambour, le chant et la danse⁹⁷.

Chez les AFAC interrogées, revenaient souvent les notions de «reconstruction» et de «fierté identitaire». Elles y mettaient un point d'honneur car elles leur permettraient de se rapprocher de la mémoire collective de leurs communautés, tout en se réappropriant cette dernière. Ainsi, elles considèrent leurs œuvres comme bien plus que des simples œuvres artistiques. Elles ont évoqué le fait que leurs productions incarnent « un mode de vie », « une façon de voir les choses », « un art de vivre » ou encore « une façon d'être ». France Trépanier définit même les cultures autochtones comme singulières, car « elles sont uniques à cette terre », au Québec et au Canada (2008 :18).

De ce fait, les AFAC ne perçoivent pas leurs œuvres comme un simple acte de revendications, dans la mesure où elles reflètent la vie de la créatrice, mais aussi de sa communauté. À ce sujet Trépanier précise que les artistes autochtones ont toujours nourri la volonté de « mettre en valeur ce mode de vie aux yeux du monde par leurs œuvres » (2008 :35).

4.4.1) Mise en valeur et reconnaissance des savoirs autochtones

Les AFAC ont déclaré créer des œuvres pour mettre en valeur la spécificité de la transmission des savoirs autochtones, mais aussi pour témoigner de leur diversité.

⁹⁶ Consulté en ligne le 12 novembre 2017 : https://www.cssspnql.com/docs/default-source/Forum-sant%C3%A9-2015/18_l'art-comme-outil-de-guerison_marl%C3%A8ne-asselin.pptx?sfvrsn=2

⁹⁷ Consulté en ligne le 13 novembre 2017 : <http://www.fadg.ca/downloads/la-guerison-par-les-activites-creatives.pdf>

Or, elles ont précisé, pour la majorité, qu'elles ne désiraient pas que leurs œuvres soient seulement exposées à un public d'une autre culture, mais que leur motivation réelle résidait dans la volonté d'éveiller la curiosité afin que « la tradition se perpétue », « qu'il y ait un désir de réapprendre ce qui a été perdu » et que ce public découvre les récits racontés par les principaux intéressés eux-mêmes :

« On a tendance à le faire stagner (l'art autochtone) et oublier qu'on est en questionnement par rapport au monde qui nous entoure. C'est sûr que les thématiques sont reliées à nos traditions. Mais il ne faut surtout pas, pour les artistes qui vivent en milieu urbain, nous mettre dans des niches, des boîtes. Parce que sinon, on est vouées à être exposés dans des galeries spécialisées. Les œuvres que je fais ont une identité autochtone car je viens d'une culture autochtone, c'est moi qui amène de la couleur à l'œuvre. J'amène ce qui me touche personnellement pour réapprendre ce qui a été perdu » Ayanna.

Selon Trépanier, ce processus de revitalisation a été mené au cours des trois dernières décennies par des artistes faisant figure de pionniers. De plus, « une nouvelle génération d'artistes en début de carrière vient enrichir ce processus de revitalisation avec l'énergie de formes nouvelles, parfois hybrides » (2008:13).

Dans ce contexte « réapprendre ce qui a été perdu » témoigne du besoin de retrouver les manières traditionnelles de transmettre les savoirs. France Trépanier déclare qu'il est « éloquent de constater que la pérennité de la culture autochtone est plus que certaine lorsqu'il y a création artistique » (2008 :15).

Une majorité d'AFAC a qualifié cette mission de « processus », « passion », voire de « responsabilité ». Le fait de créer des œuvres, dans ce but, gratifie les AFAC « d'un sentiment de plaisir » et « de bien-être ». Elles ont maintes fois déclaré qu'il s'agit d'un moyen pour elles de « rendre justice à leurs communautés ». Les AFAC ont aussi précisé que la création artistique était d'autant plus importante, en tant que femme autochtone, afin de remettre en lumière le fait que leur culture reposait sur une société matriarcale. De ce fait, par la création artistique, elles cherchent à reprendre leur place et à endiguer la conception occidentale d'une société uniquement patriarcale.

Ainsi, les AFAC considèrent leurs œuvres comme un médium permettant de faciliter la transmission de savoirs autochtones. De par leurs créations, elles se dotent d'une « voix » pour

s'exprimer et transmettre les connaissances et les valeurs autochtones. Cette transmission se fait dans un contexte large qui s'étend du contexte intergénérationnel et familial, mais aussi avec la parenté, les enfants, les jeunes, de sa communauté et d'autres communautés.

Les AFAC ont aussi précisé que leur culture se calquait sur leur environnement. Ainsi, elle muterait en fonction des contextes, des époques et de la créativité des artistes. Dans son texte intitulé « Au carrefour de l'indigénité, de la mondialisation et de l'art contemporain », Christine Lalonde identifie la relation au passé comme étant une des caractéristiques principales de l'art autochtone contemporain : « dans l'art indigène récent, la signification et les expressions de l'instant présent vont au-delà du “maintenant” pour englober le passé et l'avenir » (2013 :7). Finalement, elle ajoute également qu'il y a un point d'honneur à la conservation des langues et des valeurs autochtones concernant le rôle des créations artistiques autochtones (2013 :7-8).

4.4.2) Rassemblements et relations

Les AFAC ont nettement indiqué que la création artistique encourage les dialogues et les relations. Il s'agit, pour elles, d'un élément de reconnexion et de rassemblement. Un renouvellement culturel s'opère alors dans la mesure où les AFAC renouent leurs liens avec leurs mentors, leurs pairs mais aussi revoient leurs rôles et leurs responsabilités. Ces éléments peuvent également contribuer à mettre à jour leurs connaissances sur le territoire et leurs ancêtres. La chercheuse Virginie Gagnon précise également que les commissaires de *Beat Nation*⁹⁸, Kathleen Ritter et Tania Willard, mettent en lumière cette perspective de continuité qu'elles associent « à la capacité d'adaptation de la culture autochtone aux nouvelles influences » (2016:92). En effet, certaines AFAC ont déclaré que leurs créations tissaient un lien leur permettant de se reconnecter avec leurs ancêtres ou bien de se souvenir d'eux.

Les AFAC ont largement mentionné leur famille et leurs proches et à quel point la création artistique pouvait les unir. Dans ce contexte, se regrouper encourage la diffusion des histoires, la participation à « un processus de guérison » et le besoin de perpétuer leur apprentissage. Ce

98 L'exposition *Beat Nation : art, hip-hop et culture autochtone* s'est tenue du 17 octobre 2013 au 5 janvier 2014 au Musée d'art contemporain de Montréal. Cette dernière représente une génération d'artistes qui juxtaposent la culture urbaine et l'identité autochtone en vue de produire des œuvres novatrices, inusitées, qui reflètent les réalités actuelles des peuples autochtones. Organisée et mise en circulation par la Vancouver Art Gallery à partir d'une initiative de la Grunt Gallery, à Vancouver, *Beat Nation* présente des travaux dans différentes disciplines : peinture, sculpture, installation, performances et vidéo.

dernier point permet aux AFAC de se rapprocher de leurs ancêtres et de « renforcer les liens à la culture ». Dans ce contexte, se rassembler est un processus de guérison, mais aussi de reconstruction identitaire.

Les AFAC ont toujours insisté sur le sentiment de fierté qu'occasionnent les regroupements. Ces événements de diffusion culturelle autochtone, rassemblent les membres des communautés de différentes nations autochtones et « encouragent la création et le maintien des relations, favorisant ainsi un sentiment d'appartenance, de fierté et de solidarité entre les participantes et participants » (France Trépanier, 2008 :12). Ces derniers ont plusieurs fonctions, que j'ai identifiées ci-dessus, mais ils permettent également de combattre l'isolement tout en mettant en valeur les richesses culturelles des communautés. Ainsi, la conception du monde -de manière circulaire- des autochtones, fortifie l'identité collective et personnelle.

4.4.3) La décolonisation des savoirs par les arts

Les AFAC créent des œuvres pour se réapproprier leur identité culturelle (langue, spiritualité, savoir traditionnel et mode de vie). Les concepts autochtones de l'art sont contenus dans les langues ancestrales et ils décrivent le processus et le mouvement (Goyon, 2006:45). Les AFAC ont déclaré que ce processus permet avant tout « de retrouver l'autochtone en soi ».

Ce processus, définit par les AFAC interrogées, suppose de jongler aussi avec les stéréotypes de la société dominante. « Retrouver l'autochtone en soi » reposerait sur un contexte historique et culturel spécifique qui navigue sur les dissensions existant entre les communautés autochtones et le Québec. Les arts autochtones sont un processus qui permettrait de saisir la connaissance. « Comme on tire l'eau d'un puits, les artistes autochtones explorent le corpus de connaissances autochtones » (Trépanier, 2008:14). Il faut savoir que cette reconstruction ne se contente pas simplement de récupérer des éléments de savoirs : c'est un processus qui modernise les conventions traditionnelles tout les respectant. Ainsi, ce dernier permet d'endiguer les stéréotypes et les mythes longtemps véhiculés par la société dominante.

En somme, les AFAC diffusent cette conception du monde de façon subtile en proposant des conceptions personnelles et féminines des valeurs autochtones. Les arts contemporains incarnent le lieu privilégié du renouvellement de cette conception spécifique des valeurs autochtones.

5.4.4) Enjeux de la création artistique pour les autochtones aujourd'hui

Comme je l'ai évoqué précédemment, la création artistique permet de transmettre et de revitaliser la culture autochtone en se reposant sur les traditions tout en les réactualisant dans le contexte contemporain. Ce processus comporte son lot de défis étant donné que les contextes sociaux, politiques, économiques, territoriaux et culturels ont nettement changé depuis la colonisation.

Les AFAC ont indiqué que lorsque les ateliers, les conférences et la recherche reposaient sur les conceptions autochtones, les savoirs des autochtones constituaient un élément crucial de ces démarches. Elles ont affirmé que c'était un facteur essentiel à ces initiatives, car seuls les connaissances autochtones (langues, symboles, mode de vie, histoires, mythologies) permettent de définir et d'inculquer à la population allochtone ce que cela signifie vraiment d'être autochtone.

De plus, la création artistique est un moyen pour les communautés de partager leurs pratiques : cette dernière reconnaît et encourage la diversité culturelle. Ainsi, la création autochtone déjoue les problématiques d'homogénéisation de la culture, tout en combattant les stéréotypes et le folklore, nettement diffusés dans la société dominante. Selon France Trépanier, ce processus intervient « dans une volonté de rassemblement » et non de simple comparaison ou « de la construction de l'Autre uniquement dans l'altérité » (2008 :42).

Ainsi, la production culturelle permet d'approfondir les processus de réflexivité critique. Les productions artistiques des AFAC s'imbriquent dans la conception qu'elles ont d'elles-mêmes, mais aussi de leurs communautés et du monde qui les entoure : dans ce cas, la création artistique est l'espace privilégié pour une réflexion critique de la part des AFAC. De ce fait, elles s'interrogent sur le passé et se renseignent plus précisément sur leur histoire, leur famille, leurs épreuves et leurs pratiques culturelles. Ayanna précise que son rôle est « d'éduquer et sensibiliser », et qu'à ce titre, l'art est un puissant outil de « sensibilisation, de communication, de parole ». Elle ajoute que les artistes ont une « responsabilité au niveau social, de représenter le monde et de questionner les pouvoirs coloniaux, les dynamiques de la société ».

De ce fait, il est plus aisé pour elles de repérer les failles et les erreurs dans les sphères de la société dominante en matière d'histoire et d'éducation, par exemple. En somme, cette réflexion critique, dont elles font part, leur apporte un éclairage précis quant aux

problématiques que connaissent les autochtones aujourd'hui (Trépanier, 2008 :36). Or, le but des AFAC n'est pas de donner une réponse à ces problèmes, mais de livrer une réflexion critique sur la construction identitaire.

La résurgence des arts autochtones contemporains, additionnée à la rapide croissance démographique de la population autochtone⁹⁹, pose de nombreux défis au système artistique québécois. France Trépanier évoque ce problème à l'échelle canadienne : « le Canada a interdit, puis autorisé, puis ignoré l'art autochtone, avant de lui accorder une attention marginale » (2008 :18). Le défi actuel serait, d'abord, « de reconnaître ce passé, d'en arriver à une compréhension immédiate des besoins les plus urgents, puis d'y affecter de nouvelles ressources, après consultation auprès des artistes autochtones et de leurs collectivités » (2008:13).

4.4.5) L'importance des femmes pour la culture autochtone

Les AFAC ont nettement insisté sur la place centrale et sur le rôle des femmes au sein de leur culture. Elles incarnent les gardiennes des savoirs qui inculquaient leurs connaissances dans les communautés. Les AFAC ont plusieurs fois mentionné que la création artistique unissait les femmes, permettant ainsi « la guérison », « une reconnexion avec le bien-être » par « le partage d'histoires et de rires ». Certaines des AFAC ont évoqué la violence dont elles ont été témoin envers leurs proches ou envers les femmes autochtones en général. Alasia explique que le statut de femme autochtone repose sur « plusieurs années d'oppression », dans la mesure où le gouvernement canadien a toujours été très agressif et très dur avec les femmes autochtones. En effet, comme je l'ai démontré dans le cadre contextuel, la loi sur les Indiens a été créée afin de miner les sociétés matriarcales et ce processus s'est accéléré par la suite avec la création des pensionnats. Alasia poursuit en expliquant que son rôle d'artiste revient à « s'identifier en tant que femme artiste autochtone pour prendre le plus de place possible ». Elisapie rejoint ses propos en prenant l'exemple du cinéma autochtone. Elle explique que ce sont les femmes qui sont au premier plan en occupant des rôles majoritairement masculins (réalisatrice, productrice).

⁹⁹ Les données du recensement de 2006 révèlent que le nombre de personnes qui se sont identifiées comme Autochtones a franchi la barre du million. La population autochtone croît plus rapidement que la population non autochtone. Entre 1996 et 2006, elle a progressé de 45%, soit près de six fois le taux de croissance de la population non autochtone (8%) au cours de la même période (Statistique Canada, 2006).

Dans ce contexte, leurs œuvres les ont aidées et elles espèrent, pour certaines, qu'elles aideront les femmes autochtones victimes de violence. Ainsi, leurs œuvres ont facilité le processus de guérison qui cherche à endiguer l'isolement et à refuser l'intériorisation du colonialisme. Donoma développe ce dernier point en expliquant que l'œuvre faite par une femme autochtone est différente car elle « n'a pas le même regard sur le monde qu'un homme blanc non autochtone ». Cependant, elle s'efforce de faire des œuvres accessibles à un large public, pas seulement confiné à une niche autochtone, car elle souhaite que les sujets abordés dans ses œuvres, « servent à éduquer ». Elle conclut que cette démarche d'affirmation en tant que femme artiste autochtone, dans le climat socio-politique actuel, « est un acte politique ».

De plus, depuis quelques années, il y a eu un rapprochement entre les femmes des nations autochtones du Québec et le mouvement féministe, comme je l'ai évoqué dans le cadre contextuel (FAQ, 2016). Le mouvement féministe a ainsi revu « ses principaux enjeux et relevé de nouveaux défis afin d'aider au mieux les femmes autochtones dans leur combat » (FAQ, 2016). Cependant, mes entrevues m'ont appris qu'il n'y a pas un seul type de militante : les femmes autochtones n'ont pas le même vécu personnel, la même culture et leur vision du féminisme et de leurs aspirations varie d'une personne à l'autre.

Ainsi, il me semble que l'un des points majeurs pour le mouvement féministe est de prendre en compte les conceptions autochtones foncièrement différentes des leurs et de les respecter dans leur lutte. Par exemple, dans une philosophie circulaire, les pratiques de délibération et de circulation de la parole sont très différentes de celles du mouvement féministe québécois (par exemple, la conception du temps est nettement moins stricte que celle présente dans le milieu féministe québécois), comme j'ai pu le constater lors de mes entrevues. Il est impensable pour une femme autochtone de se voir octroyer un temps de parole défini. Totalement absent de la conception autochtone, cet impératif constitue un non-sens, une atteinte au droit de parole. Les femmes autochtones prennent le temps de débattre, de s'exprimer sans qu'on leur coupe la parole avant que leur présentation soit terminée. Finalement, intégrer cette vision du monde au sein du mouvement féministe implique une révision des pratiques, ce qui pose un défi de taille.

Cependant, certaines AFAC, ainsi que mes lectures, supposent qu'il y a une volonté certaine des féministes non autochtones, de rencontrer et débattre avec les femmes autochtones pour

combattre les préjugés et approfondir leurs connaissances sur la culture autochtone. Il n'a pas été rare de lire des témoignages de féministes non autochtones s'exprimer sur le fait qu'elles ont trouvé, après des recherches documentaires, la présence d'autochtones au sein de leur famille et de constater que ce fait avait été détourné ou effacé par les autorités politiques et religieuses de l'époque. Ainsi, elles souhaitent également se réapproprier cette histoire et rétablir les liens avec les femmes autochtones d'aujourd'hui.

Or, selon FAQ, les femmes autochtones ont perçu pendant longtemps le mouvement féministe comme une menace (2016). FAQ poursuit en indiquant qu'elles pensaient que c'était un projet « des Blancs » destiné à faire éclater leurs communautés. Aujourd'hui, il y aurait eu un revirement de situation renforcé par le Protocole de solidarité cosigné par la Fédération des femmes du Québec et Femmes Autochtones du Québec, en 2009.

Si elles se sont montrées méfiantes par le passé, les femmes autochtones se félicitent de cette entente et saisissent mieux les avantages qu'elle peut générer. Certaines AFAC ont évoqué « un soutien mutuel dans les luttes sociales et politiques », « une plus grande visibilité des réalités des femmes autochtones », auxquels j'ajoute l'accès à un réseau de parole plus important. Cette entente affiche la volonté de décupler les rencontres et les rassemblements entre féministes et femmes autochtones afin de se (re)découvrir et de s'unir.

CONCLUSION

J'aimerais commencer cette conclusion par une discussion qui repose sur les résultats et l'analyse présentés dans ce mémoire.

Comme je l'ai mentionné dans l'analyse, certaines des AFAC interrogées ont essayé de soumettre des demandes de bourses entre 2013 et 2015. Par la suite, découragées par le processus, elles ont abandonné les demandes et ont préféré subvenir à leurs besoins par leurs propres moyens.

Depuis 2016, sous l'ère du gouvernement Trudeau, l'offre de bourses s'est vue multipliée et le processus de réconciliation avec les nations autochtones a pris de l'ampleur. Ainsi, pour s'aligner sur les recommandations de la Commission Vérité et Réconciliation, les institutions artistiques telles que le CALQ ou le Conseil des arts du Canada vont mettre en place divers plans d'action. Pour être en adéquation avec ces recommandations, mais aussi avec les attentes des organismes artistiques et des artistes autochtones, il me semble qu'il conviendrait de clarifier ou démocratiser le système de soutien financier. Cette initiative pourrait s'appuyer sur un système d'ateliers de formation, concernant les subventions et les demandes de bourse, par exemple. De plus, le formulaire de demande de bourse a été un obstacle majeur pour les AFAC interrogées. Il conviendrait donc que celui-ci reflète et soit adapté aux conceptions et valeurs autochtones, voire rédigé en français et en anglais, mais aussi en langues autochtones, pour être le plus inclusif possible.

Les AFAC interrogées ont mentionné à de nombreuses reprises l'importance de la reconnaissance de leur travail et les difficultés de diffusion de celles-ci. Une des premières préoccupations qui devrait figurer dans les plans d'action des organismes culturels québécois et canadiens devrait être d'encourager les initiatives des artistes visant à soutenir et reconnaître les créations artistiques autochtones. De ce fait, il conviendrait d'admettre que les cultures autochtones sont foncièrement différentes et disposent de leurs propres pratiques. Les gouvernements provincial et fédéral pourraient s'inspirer du modèle de l'Ontario ou celui de la Colombie-Britannique afin de mettre en place des initiatives de reconnaissance et de protection du patrimoine culturel autochtone. Pour rendre le plan d'action le plus inclusif possible, il conviendrait également d'encourager la présence, la participation et la place d'autochtones au sein des institutions qui accueillent des projets de création artistique

autochtones.

Finalement, le dernier point concerne les femmes autochtones. Pour s'allier avec les femmes autochtones du Québec, le mouvement féministe devrait reconnaître qu'il n'y a pas un seul type de femme autochtone, avec un seul vécu, et devrait reconnaître cette pluralité. Les plans d'action devraient mettre en valeur les lieux culturellement sécurisants et valorisants pour l'apprentissage, la production et la diffusion. Cette initiative pourrait passer par la création d'ateliers de formation et d'enseignement de production artistique autochtone par les artistes autochtones eux-mêmes. De ce fait, il conviendrait également de soutenir les programmes de transmission de savoirs autochtones dans une volonté de conservation de la culture. Les AFAC interrogées ont évoqué l'importance du soutien familial, des proches et des communautés. Il conviendrait donc d'encourager les projets intergénérationnels, familiaux et communautaires. D'une manière plus générale, il conviendrait de favoriser et soutenir l'enseignement des cultures autochtones au Québec, à l'école (préscolaire, primaire, secondaire), dans les communautés autochtones, mais aussi dans les milieux urbains où il y a un bassin important d'élèves autochtones.

Les AFAC interrogées ont maintes fois mentionné le manque de visibilité de leurs œuvres au sein du paysage culturel québécois, ce qui nuirait à leur carrière. Les plans d'action devraient donc encourager et soutenir les initiatives qui mettent en relation les institutions culturelles et les artistes autochtones. Pour être les plus inclusives possible, ces initiatives devraient prendre en compte que la culture autochtone est riche et diversifiée et qu'il y a une grande place à l'art contemporain plus qu'au folklore. De plus, il conviendrait également d'encourager et soutenir la diffusion des cultures autochtones en contexte autochtone.

Par ce mémoire, j'ai tenté de formaliser une réflexion portant sur un objet qui me tient à cœur et que j'ai découvert à mon arrivée au Québec : la culture autochtone. J'ai choisi ce sujet car je nourris un intérêt certain pour la culture, les valeurs et les enjeux autochtones. Je souhaite ainsi véhiculer cette passion et nourrir la curiosité du plus grand nombre concernant cette culture riche et diversifiée.

Cependant, mes lectures m'ont conduite à constater un manque à savoir dans la littérature sur le sujet. Certains discours sur les arts autochtones étaient ethnocentrés et n'avaient aucune vocation à inclure les valeurs autochtones. Quelques chercheuses et chercheurs ont pallié cette

lacune, mais là encore leurs études portent sur les arts autochtones contemporains et non sur les artistes. De plus, la majorité des études se concentre sur les arts autochtones contemporains à l'échelle du Canada et non du Québec. Concernant les études sur les femmes autochtones, celles-ci relèvent des domaines de la santé, de l'économie, du social et du judiciaire, mais très rarement du domaine culturel. Je souhaitais donc combler ce manque de connaissances sur la condition des artistes féminines autochtones contemporaines (AFAC) au Québec. Ainsi, ce mémoire expose la multiplicité des pratiques artistiques autochtones tout en se reposant sur les réflexions personnelles de la part de femmes autochtones face à la culture dominante, mais aussi à propos de leur culture d'origine.

De ce fait, je voulais réaliser une étude de la condition des AFAC qui s'appuierait sur des principes théoriques distincts du récit universaliste. J'ai donc identifié les facteurs expliquant la condition des AFAC (faible renommée, inclusion relative dans le circuit de l'art occidental et dans les débats sur la production artistique au Québec, marginalisation des femmes autochtones, diffusion des œuvres en circuit fermé), et ce, selon les termes des principales intéressées, c'est-à-dire les AFAC qui prennent part à cette lutte pour la légitimation de leur travail.

J'ai donc recoupé les témoignages des AFAC avec le contexte socioculturel dans lequel elles évoluent, ainsi qu'avec les cadres contextuel et épistémologique sur lesquels repose ce mémoire. Le cadre contextuel met en valeur l'historique de la colonisation et de la situation des arts autochtones contemporains au Canada et au Québec, tandis que le cadre épistémologique recoupe les notions de recherche et méthodologie autochtone, mais aussi celle de la décolonisation du savoir et de la recherche.

J'ai complété mon analyse avec les critères imposés par le protocole d'éthique élaboré pour l'Association des Premières Nations du Québec et du Labrador, lequel se soumet aux principes de propriété, contrôle, accès et possession. J'ai également suivi les recommandations du Comité d'éthique de l'Université de Sherbrooke concernant les exigences des Conseils de la recherche au Canada sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains et plus

particulièrement les quatre formes de respect dans le travail avec les peuples autochtones : respect de la dignité humaine, respect de la diversité autochtone, respect des systèmes de connaissances autochtones et respect du patrimoine culturel.

À travers ce mémoire, j'ai donc pu déceler le dilemme radical qui caractérise les AFAC dans leur statut et leur rôle, en tant que femme et artiste, à travers leurs trajectoires artistiques et leurs parcours de vie. Les AFAC interrogées considèrent leurs œuvres comme un médium permettant de faciliter la transmission de savoirs autochtones. De par leurs créations, elles se dotent d'une « voix » pour s'exprimer et transmettre les connaissances et les valeurs autochtones. Cette transmission se fait dans un contexte large qui s'étend du contexte intergénérationnel et familial, mais aussi avec la parenté, les enfants, les jeunes, de leurs communautés et des autres communautés.

Les AFAC interrogées ont prouvé, de par la variété de leurs créations, qu'il existe une production culturelle autochtone dynamique au Québec. En effet, cette variété repose sur les œuvres elles-mêmes, les médiums et les techniques utilisés, le tout affilié à l'identité autochtone des AFAC. Après analyse, il apparaît évident que cette identité autochtone reste multiple et complexe à la fois.

Un autre enjeu important de la création autochtone, reste que cette dernière a été présentée comme essentielle à la réappropriation et la survie de la culture autochtone par les AFAC. En effet, la production culturelle autochtone fait partie intégrante d'un mode de vie spécifique et permet également de renouveler la culture autochtone. Ainsi, les œuvres produites témoignent des préoccupations de ses créatrices, qu'elles soient personnelles, collectives ou encore identitaires. A fortiori, elle permet de guérir les traumatismes, de se reconstruire et de transmettre une fierté et une dignité identitaire.

Les AFAC interrogées ont insisté sur l'importance de l'aspect « culturellement sécurisant » de leurs lieux de création. Par conséquent, elles ne peuvent pas créer dans un espace qui ne respecte pas leur identité ou leurs valeurs. De plus, les lieux de création incarnent un lieu d'échanges où des liens peuvent se créer entre artistes autochtones ou non.

Les AFAC interrogées ont levé le voile sur les enjeux de la production culturelle autochtone. Ainsi, cette analyse dispose d'une meilleure compréhension du rôle et de la place qu'occupe cette dernière dans la période de reconstruction culturelle actuelle. Or, il a été impossible de dresser un portrait unique de la condition des AFAC au sein du paysage culturel québécois. En effet, il y a autant de conditions possibles qu'il existe de domaines artistiques ou encore de trajectoires et de parcours de vies. Cependant, j'ai appris que la reconstruction identitaire était un parcours difficile et complexe reposant parfois sur la recherche et la résurgence de connaissances autochtones qui ont été perdues, oubliées et parfois exploitées. Le but des AFAC est de raconter une histoire différente que celle des récits issus de la colonisation pour combattre les préjugés et reprendre leur place qui a été perdue au sein de la société québécoise où il reste encore des traces de la doctrine néocoloniale. Ce processus de reconstruction est toujours en cours et il est appuyé par le gouvernement de Justin Trudeau ou encore par les futurs plans d'action du CALQ et du Conseil des Arts du Canada.

Finalement, à plus grande échelle, la culture et les langues autochtones méritent d'être préservées à titre de richesse culturelle typiquement canadienne. L'anthropologue Serge Bouchard confirme cette hypothèse : « L'avenir de ces peuples passe par la mondialisation de leur distinction, ils doivent exister dans le monde »¹⁰⁰.

99 Consulté en ligne le 30 novembre 2017 : <http://www.ledevoir.com/monde/ameriques/439586/des-innus-en-haiti-tisser-des-liens-pour-survivre>

BIBLIOGRAPHIE

- APQNL (2005). *Protocole de recherche des Premières Nations du Québec et du Labrador*. Wendake: Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador.
- APSEY, K. (2009) *Embodied sovereignty: Dialogues with contemporary Aboriginal dance*. Dissertation. Montréal, Université de Concordia. 262 p.
- ARNAUD, A. (2009). « Profil d'une pionnière de la lutte des femmes autochtones : Mériilda St-Onge », *Le Mocassin Télégramme*, Édition été, p.11.
- ARNAUD, A. (2014) « Féminisme autochtone militant. Quel féminisme pour quelle militance? », *Nouvelles pratiques sociales*, « Mouvements sociaux et nouveaux acteurs politiques : incidences sur les pratiques de gouvernance autochtone », vol.27, n°1, Automne, p. 211–222.
- ARMSTRONG, J.C. (2002). « LES ARTS AUTOCHTONES AU CANADA : POINTS DE DISCUSSION ». RÉCUPÉRÉ DE : [HTTP://WWW.EXPRESSIONS.GC.CA/ARMSTRONGPAPER_F.HTML](http://www.expressions.gc.ca/armstrongpaper_f.html). CONSULTÉ LE 16 AOÛT 2016.
- ARON, R. (1967). *Les Étapes de la pensée sociologique*. Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines. 664p.
- BATTISTE, M. (2002) *Indigenous Knowledge and Pedagogy in First Nations Education - Literature Review with Recommendations*. Indian and Northern Affairs. 33p.
- BASILE, S. (2012). *Proposition pour une approche féministe de la recherche autochtone*. Bulletin du Réseau DIALOG, Janvier-Février.
- BENOIT, K. (2017). « Des Autochtones disent oui au 375e et d'autres, non ». Récupéré de <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1026126/375e-montreal-autochtones-celebrations-reseau-ondinnok>. Consulté les 25, 26, 27, 31 octobre 2017.
- BIRD, P. (2008) *Commercialisation de l'art et de l'artisanat autochtones : examen des modèles d'authenticité établis*. Ottawa : Ministère du Patrimoine Canadien.
- BUCHANAN, J. (1976). « Coops take control of CAP/kuapait aulatsisijut sanaugaijuvimi/Co-opait aulatsigâliningit inuit sananguagakavingavik ottawamêtomik », *Inuktitut*, printemps. p19-25.
- BRUNETTE, C. (2007). *Aboriginal Artistic Leader's Summit. Report and Analysis*. Indigenous Performing Arts Alliance (IPAA).
- CARDINAL-SCHUBERT, J. (1997) «In the red» *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. (sous la dir. de) Bruce Ziff et Pratima V. Rao. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. p 122-133.
- CHURCHILL, D. (2002). «Weaving Stories of Art», *Aboriginal Representation in the Art Gallery*. (sous la dir. de) Lynda Jessup and Shannon Bagg, Canadian Museum of Civilisations. 310p.
- CLEMENTS, M. (2005). *The Developmental Support to Aboriginal Theatre Organizations*. Study Report. Ottawa: The Canada Council for the Arts. 51p.

- CRANDALL, R. C. (2000) *Inuit Art: A History*. Jefferson and London: Mc Farland & Company.
- CRSH, CRSNG ET IRSC. (2010). *Énoncé de politique des trois Conseils: Éthique de la recherche avec des êtres humains*. Ottawa: Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie du Canada, Instituts de recherche en santé du Canada.
- DENZIN, N., LINCOLN, Y., TUHIWAI-SMITH, L. (2008) *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*. Thousand Oaks: Sage Publications. 608 p.
- DESCOLA, P. (2005). *Par-delà nature et culture*, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, Gallimard. 640 p.
- DESVEAUX, E. (1993). « Les Grands Lacs et les Plaines, le figuratif et le géométrique, les hommes et les femmes », *Papers of the 24th Algonquian Conference*, vol.32. p104-111.
- FERGUSON W. B, (1996) «Exhibition Rhetorics», *Thinking about exhibitions*, (sous la dir. de) Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne, London, New York, Routledge. 180 p.
- GAGNON, V. (2016). « L'exposition collective comme outil d'une catégorisation: L'art contemporain autochtone au Québec entre 2008 et 2013 » (Maîtrise). Université du Québec à Montréal. 180 p.
- GODFREY, M. (2007) « The Artist as Historian », *October*, n° 120, printemps. Source : <http://wvw.mitpressjournals.org.proxy.bibliotheques.ugam.ca:2048/doi/pdf/162/octo.2007>. p 142-143.
- GOYON, M. (2004, 05). « Le rêve de la Femme Double. Être femme et artiste dans les sociétés amérindiennes des Plaines », *Parcours anthropologiques*, vol.4. p 35-41.
- GOYON, M. (2005). « Dynamiques de transformation et de transmission d'un savoir-faire : le "travail aux piquants" des Amérindiens des Plaines de la Saskatchewan (Canada) », Thèse de doctorat en sociologie et anthropologie, (sous la dir. de) François Laplantine, Université Lyon 2. p 25-27,104.
- GOYON, M. (2006). « La logique du lien dans l'art du "travail aux piquants" des Amérindiens des Prairies », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol.36, n°1. p 37-47.
- GRABURN, N. (1987). «The discovery of Inuit Art: James A. Houston – animateur», *Inuit Art Quarterly*, vol.2, n°2. p 3-5.
- HÉBERT, M. (2012) *L'approche du CRSH envers la recherche autochtone : planification de la recherche et du renforcement de la capacité au 21e siècle*. Ottawa: CRSH. p 49-57.
- HILL, GREG A., HOPKINS C. et LALONDE, C. (2013). *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. 285 p.
- HILL, K. ET K. CAPRIOTTI (2009). *Les artistes dans les provinces et territoires du Canada basés sur le recensement de 2006*, Hill Stratégies Recherche Inc, Conseil des Arts du Canada, le ministère du Patrimoine canadien et le Conseil des Arts de l'Ontario. Source: www.HillStrategies.com. Consulté le 4 février 2015.
- HILL, T. (2002). «A First Nations Perspective - The AGO or the Woodland Cultural Centre? »,

- Aboriginal Representation in the Gallery*. (sous la dir. de) Lynda Jessup and Shannon Bagg, Hull: Canadian Museum of Civilisations.
- IDLOUT D'ARGENCOURT, L. (1976). «C.A.P. under Inuit Control/Kapku inunut sapusimajauliqtuq», *Inuit Today/Inuit Ullumi*, vol 5, n°1. p 19.
- JENSEN, D. (1997). *Metamorphosis, in Topographies: Aspects of Recent B.C. Art*. Catalogue Vancouver Art Gallery. p 91-125.
- KAUFMANN, J-C. (1996) *L'entretien compréhensif*. Paris, Nathan. 128p.
- KISHICHUK, N. (2008) *Suivre le cours de la rivière : évaluation du programme pilote réalités autochtones du Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada*. Ottawa: CRSH.
- KOVACH, M. (2009) *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations and Contexts*, Toronto, University of Toronto Press. 216 p.
- LAWRENCE, B. et K. ANDERSON. (2005). « Introduction to "Indigenous Women: The State of Our Nations" », *Atlantis*, vol. 29, n° 2, p1-8.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1989). *Des symboles et leurs doubles*, Paris, Plon. 270 p.
- MAIRE, A. (2010) « La diffusion de l'art contemporain inuit canadien par Internet : de l'œuvre d'art à l'internaute », *Cahiers du Ciéra*, vol.4. p 31-51.
- MAIRE, A. (2011) « Le domaine artistique contemporain de l'Arctique canadien dans l'environnement numérique : réflexion sur les notions de droit d'auteur et de propriété intellectuelle », *Anthropologie et Sociétés*, Québec, Université Laval. p 209-227.
- MCDONNELL, S. (1999). *Women's business: access to credit for Indigenous women entrepreneurs within Torres Strait*, ANU Research Publications.
- MOYLE, T. L., & DOLLARD, M. F. (2008). «Rural Indian and Indigenous Australian women working towards empowerment a proposed cross-cultural study », *International Journal of Rural Management*, vol. 4, n°1-2, p 153-168.
- NEMIROFF, D. HOULE, R. et TOWNSEND-GAULT, C. (1992) *Terre, Esprit, Pouvoir: Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*. Musée des beaux-arts du Canada. 232p.
- ONSA. (2007). *PCAP: Propriété, contrôle, accès et possession - Approuvé par le Comité de gouvernance sur l'information des Premières Nations*. Ottawa: Organisation nationale de la santé autochtone.
- PEARSON, C. A., & DAFF, S. (2014). «Female Indigenous entrepreneurship in remote communities in Northern Australia», *Information Management and Business Review*, vol.6, n°6, p 329.
- PERYOUAR, B. (1997). «Barnabas Peryouar, Baker Lake Elder/Panapas Pirjuaq, qamanittuarmit inutuq», *Inuktitut Magazine*, n° 81. p 11-31.
- PHILIBERT-MORISSETTE, L. (2008) « Femmes autochtones du Canada : un gouvernement raciste qui perdure », *L'Aquilon*, volume 32, n°9.
- RICE, R. (2002) «Presence and Absence. Indian art in the 90s » (sous la dir. de) Chantal

- Charbonneau, *Actes du colloque définitions de la culture visuelle V mondialisation et postcolonialisme*, Musée d'art contemporain de Montréal. p 77-104.
- SIMARD, J.-J. (1979) « Terre et Pouvoir au Nouveau-Québec », *Études/Indigenous/Studies*, vol.3. p 101-129.
- SIOUI DURAND, G. (2002) « Les tourbillons de l'art amérindien au Québec, l'apartheid muséale : une piste piégée », *esse: arts +opinions*, n° 45, printemps. p 22-24.
- SIOUI DURAND, G. (2009) « Expositions 'sous réserves': les avancées à Wendake et Mashteuiatsh », *Inter: art actuel*, n° 104, hiver. p 42-47.
- ST ARMAND, I. (2010) « Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec », *Études en littérature canadienne*, volume 35, n°2. p31-51.
- TRÉPANIÉ, F. (2008). *Initiative de recherche sur les arts autochtones*. Conseil des Arts. Récupéré de <http://conseildesarts.ca>. Consulté depuis mai 2016.
- TRÉPANIÉ, F., CREIGHTON-KELLY, C. (2011). *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui*. Conseil des Arts. Récupéré de: <http://conseildesarts.ca>. Consulté depuis mai 2016.
- TUHIWAI SMITH, L. (1999) *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London, Zed Books. 224 p.
- TULUGAK, A., MURDOCH, P. (2007). *Partager autrement : la petite histoire du mouvement coopératif au Nunavik*, Baie d'Urfé: Fédération des coopératives du Nouveau Québec.
- UZEL, J.-P. (2000) « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », *Monde et réseaux de l'art, diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* (sous la dir. de) Guy Bellavance, Montréal, Liber. p 189-203.
- WATT, Virginia J. (1987) « The role of the Canadian Eskimo Arts Council », *American Review of Canadian Studies*, vol 17, n°1. p 67-71.
- WILSON, S. (2008) « Foreword and Conclusion », *Research is ceremony: Indigenous research methods*, Halifax, Fernwood Publishing. 144 p.
- WOOD, G. J., & DAVIDSON, M. J. (2011). « A review of male and female Australian indigenous entrepreneurs: disadvantaged past-promising future? », *Gender in Management: An International Journal*, vol .26, n°4, p 311-326.

RESSOURCES EN LIGNE

99 MÉDIAS

[HTTP://WWW.99MEDIA.ORG/PETITION-INVESTISSEMENT-DE-40-M-BUDGET-CONSEIL-ARTS-LETTRES-QUEBEC-CALQ/](http://www.99media.org/petition-investissement-de-40-m-budget-conseil-arts-lettres-quebec-calq/)

CONSULTÉ EN LIGNE LE 31 OCTOBRE 2017.

ACADIE NOUVELLES

[HTTPS://WWW.ACADIENNOUVELLE.COM/MON-OPINION/2013/01/13/LE-MEPRIS-DE-STEPHEN-HARPER-POUR-LES-ARTS-ET-LA-CULTURE/](https://www.acadienouvelle.com/mon-opinion/2013/01/13/le-mepreis-de-stephen-harper-pour-les-arts-et-la-culture/)

CONSULTÉ LE 31 OCTOBRE 2017.

AFFAIRES INDIENNES ET DU NORD CANADIEN « LA SCULPTURE INUIT DE L'ÉPOQUE RÉCENTE »
[HTTP://WWW.AINC-IANC.GC.CA](http://www.ainc-ianc.gc.ca)
 CONSULTÉ EN MAI 2016.

BMO CANADA

[HTTPS://NOUVELLES.BMO.COM/2012-11-14-LES-DONS-DE-BIENFAISANCE-SONT-EN-HAUSSE-AU-CANADA-SELON-LE-RAPPORT-ANNUEL-SUR-LA-PHILANTHROPIE-DE-BMO-BANQUE-PRIVEE-HARRIS,1](https://nouvelles.bmo.com/2012-11-14-les-dons-de-bienfaisance-sont-en-hausse-au-canada-selon-le-rapport-annuel-sur-la-philanthropie-de-bmo-banque-privee-harris,1)

CONSULTÉ LE 31 OCTOBRE 2017.

CANADIAN ARCTIC PRODUCERS

<http://inuit.pail.ca/arctic-producers.htm>

Consulté le 10 mai et les 5-6 juin 2016.

COLLECTIF HAMAMÉLIS

<https://www.fichier-pdf.fr/2016/10/07/zine-hamamelis-1-femmes-autochtones/zine-hamamelis-1-femmes-autochtones.pdf>

Consulté en mai-juin 2017.

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC (CALQ)

<https://www.calq.gouv.qc.ca>

<https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/a-lintention-des-artistes-et-des-ecrivains-autochtones/>

Consulté le 24 octobre 2017.

<https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/pres-de-300-000-pour-soutenir-des-projets-dartistes-ecrivains-et-organismes-autochtones-de-montreal/>

Consulté en ligne le 31 octobre 2017

CONSEIL DES ARTS DU CANADA

<http://chiffreshistoires.conseildesarts.ca/index-fra.asp?year=2015>

<http://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/politiques-institutionnelles>

Consultés le 27 octobre 2017.

<http://conseildesarts.ca/initiatives/reconciliation>

Consulté le 31 octobre 2017.

CONSEIL QUÉBÉCOIS DU THÉÂTRE

www.cqt.ca/documentation/financement_public/.../MemoireCQT_CALQ_2009.pdf

Consulté en ligne le 31 octobre 2017.

DORSET FINE ARTS (KINNGAIT)

<http://www.dorsetfinearts.com/>

Consulté les 9-11 janvier et les 5-6 février 2016.

FÉDÉRATION AUTOCHTONE DE GUÉRISON (FADG)

<http://www.fadg.ca/downloads/la-guerison-par-les-activites-creatives.pdf>

https://www.cssspnql.com/docs/default-source/Forum-sant%C3%A9-2015/18_l'art-comme-outil-de-guerison_marl%C3%A8ne-asselin.pptx?sfvrsn=2

Consultés le 13 novembre 2017.

FÉDÉRATION DES COOPÉRATIVES DU NOUVEAU-QUÉBEC

<http://www.fcq.ca/webconcepteur/web/fcq>

Consulté le 11 janvier et le février 2016.

ICI RADIO CANADA

<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1026126/375e-montreal-autochtones-celebrations-reseau-ondinnok>.

Consulté le 27 octobre 2017.

<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/596191/mecenat-culturel-groupe-travail>.

<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1057110/justin-trudeau-discours-membres-assemblee-generale-onu>

<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1035624/musique-nomade-coup-pouce-artistes-autochtones-nouveau-brunswick>

[http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-](http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-une/document/nouvelles/article/1061266/teweikan-gala-musique-autochtone-premieres-nations-florent-vollant)

[une/document/nouvelles/article/1061266/teweikan-gala-musique-autochtone-premieres-nations-florent-vollant](http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-une/document/nouvelles/article/1061266/teweikan-gala-musique-autochtone-premieres-nations-florent-vollant)

<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/772261/cna-premieres-nations>

Consultés le 31 octobre 2017.

[http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-](http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-une/document/nouvelles/article/1066311/autochtones-cinema-wapikoni-mobile-unesco-partenariat)

[une/document/nouvelles/article/1066311/autochtones-cinema-wapikoni-mobile-unesco-partenariat](http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-une/document/nouvelles/article/1066311/autochtones-cinema-wapikoni-mobile-unesco-partenariat)

[http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-](http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-une/document/nouvelles/article/1066923/manon-barbeau-ordre-du-canada-wapikoni-mobile-autochtones)

[une/document/nouvelles/article/1066923/manon-barbeau-ordre-du-canada-wapikoni-mobile-autochtones](http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/a-la-une/document/nouvelles/article/1066923/manon-barbeau-ordre-du-canada-wapikoni-mobile-autochtones)

<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/596191/mecenat-culturel-groupe-travail>.

Consultés le 11 novembre 2017.

INUIT ART ZONE.

<http://www.inuitartzone.com/blogue/>

Consulté le 5 et le 11 janvier 2016.

INSTITUT CULTUREL AVATAQ

<http://www.avataq.qc.ca/fr/Accueil>

Consulté les 9-11 janvier et les 5-6 février 2016.

INSTITUT TSHAKAPESH

[https://www.tshakapesh.ca/CLIENTS/1-](https://www.tshakapesh.ca/CLIENTS/1-tshakapesh/docs/upload/sys_docs/Programme_et_formulaire_2017.pdf)

[tshakapesh/docs/upload/sys_docs/Programme_et_formulaire_2017.pdf](https://www.tshakapesh.ca/CLIENTS/1-tshakapesh/docs/upload/sys_docs/Programme_et_formulaire_2017.pdf)

Consulté le 28 octobre 2017.

LA PRESSE

<http://www.lapresse.ca/actualites/elections-federales/201509/22/01-4902845-harper-a-ete-un-adversaire-de-la-culture-accuse-trudeau.php>

Consulté le 31 octobre 2017.

LE COLLECTIF

<http://www.lecollectif.ca/musiciennes-faible-representation-femmes-metiers-de-scene/>
Consulté en ligne le 31 octobre 2017.

LE DEVOIR

<http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/507469/calq>
<http://www.ledevoir.com/culture/television/466200/budget-federal-justin-trudeau-tient-ses-promesses-en-culture>
Consultés le 31 octobre 2017.

LE QUÉBÉCOIS

<http://www.lequebecois.org/stephen-harper-bilan-dune-dictature-en-canada/>
Consulté en ligne le 31 octobre 2017

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATION DU QUÉBEC

<https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/rapport-philantropie-culturelle-06-2013-fr.pdf>
Consulté le 31 octobre 2017

MUSÉE CANADIEN DES CIVILISATIONS. « L'art comme l'expression du groupe »

<http://www.civilisations.ca/cmc/exhibitions/aborig/fp/fpindexf.shtml>
CONSULTÉ LE 4 FÉVRIER 2015.

NORTH WEST COMPANY

<http://www.inuitartmarketingservice.com/>
Consulté le 9 mai et le 6 novembre 2009.

REVUE JEU

<http://revuejeu.org/2017/03/09/yves-sioui-durand-remporte-prix-gouverneur-general-arts-spectacle-2017/>
Consulté le 31 octobre 2017.

STATISTIQUE CANADA (2006). « Peuples autochtones du Canada en 2006 : Inuits, Métis et Premières nations, Recensement de 2006 »

<http://www12.statcan.ca/francais/census06/analysis/aboriginal/index.cfm>.
Consulté le 16 août 2016.
<https://www.statcan.gc.ca/imdb-bmdi/4430-fra.htm>
Consulté le 31 octobre 2017.

THE STAR

https://www.thestar.com/news/politics/federalection/2008/09/24/ordinary_folks_dont_care_about_arts_harper.html
Consulté en ligne le 31 octobre 2017.

UNIVERSITÉ CONCORDIA. (2005) « Art des Premières Nations »

http://epe.lacbac.gc.ca/100/200/301/ic/can_digital_collections/artists/introduction.html

Consulté en mai 2016.

UQQURMIUT CENTRE FOR ARTS AND CRAFTS (PANNIQTUUQ).

<http://www.uqqurmiut.com/>

Consulté les 9-10 janvier et les 5-6 février 2016.

WADDINGTON'S CANADA'S AUCTION HOUSE.

<http://inuit.waddingtons.ca/>

Consulté le 10 janvier et le 10 février 2016.

WEST BAFFIN COOPERATIVE

<http://inuit.pail.ca/west-baffin-co-op.htm>

Consulté les 9- 11 janvier et les 5-6 février 2016.

ANNEXES

DOCUMENTS RELATIFS AUX ENTRETIENS EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS

I - Lettre d'information.....	II
II - Questionnaire téléphonique.....	IV
III - Formulaire de consentement.....	VII
IV - Guide de discussion.....	XVI

I - LETTRE D'INFORMATION

Sherbrooke, le 2017

Objet : Projet de maîtrise sur la condition des artistes autochtones contemporains au Québec

À la recherche d'artistes autochtones féminines pour des rencontres

Madame, Monsieur,

Je m'appelle Laëtitia Lafforgue et je suis étudiante à la Maîtrise en communication à l'Université de Sherbrooke. Mon mémoire porte sur la condition des artistes autochtones contemporains au sein du paysage culturel québécois.

Je suis présentement à la recherche d'artistes féminines autochtones pour des rencontres pour connaître leurs parcours, leurs perceptions et leurs attentes concernant la condition des arts autochtones contemporains. En tant qu'artiste autochtone, peut-être vous sentez-vous directement concernée par ce phénomène. Peut-être avez-vous déjà discuté avec vos pairs de de de réappropriation de cette culture. J'aimerais à mon tour discuter de ces questions avec vous.

Je souhaite ainsi mener des entrevues avec divers artistes œuvrant dans le domaine. Ce type d'entrevue se veut convivial : vous aurez la chance de discuter d'un sujet qui vous touche avec une personne désirante d'en apprendre plus en la matière.

Vous êtes intéressée ? Il me fera plaisir de vous donner tous les détails et de répondre à vos questions. Vous pouvez communiquer avec moi au numéro de téléphone suivant : ou à l'adresse courriel suivante :

Au plaisir,

Laëtitia Lafforgue

Sherbrooke, (date) 2017

Object: Master of Arts in Communication research project: the status of female Indigenous contemporary artists within the cultural landscape in Quebec.

Looking for female Indigenous contemporary artists for interviews.

Madam,

My name is Laëtitia Lafforgue and I'm a master's degree student in Arts in communication at the Université de Sherbrooke. My thesis proposal is the status of female Indigenous contemporary artists within the cultural landscape in Quebec.

Currently, I'm looking for female Indigenous artists in order to know their path, perceptions and expectations about their condition in Quebec. As a female Indigenous artist maybe you feel directly concerned about this phenomenon. Perhaps you even discuss with your people. I would like to discuss with you about these issues.

Therefore, I would like to conduct interviews with diverse participants working in the domain. Such interviews are convivial and you will have the opportunity to discuss a subject that affects you with a student avid to learn it more.

You are interested? I would be pleased to give you any detail and to answer your questions. You can contact using this number: or by e-mail:

I'm looking forward to work with you,

Laëtitia Lafforgue

II - QUESTIONNAIRE TÉLÉPHONIQUE

Date : / /

Participant :

N° de téléphone : () —

« Bonjour Madame X, »

« Mon nom est Laëtitia Lafforgue ; je suis étudiante à la maîtrise en communication à l'Université de Sherbrooke. Je vous appelle concernant les entretiens que je souhaite mener dans votre région à propos de la condition des artistes autochtones contemporains au Québec. Vous avez reçu, par courriel, une lettre d'information sur mon projet. Vous avez manifesté votre intérêt par rapport à ce projet. »

« Êtes-vous toujours intéressée ? »

- Si oui, continuer l'entretien.
- Si non, terminer l'entretien et remercier le participant.

« J'aurais quelques questions à vous poser. Avez-vous quelques minutes à m'accorder ? »

- Si oui, continuer l'entretien.
- Si non, vérifier avec le participant à quel moment il est préférable de le rappeler.

Questions

1) « Êtes-vous une artiste autochtone dans le domaine de l'art autochtone contemporain ? »

- Si oui, continuer l'entretien.
- Si non, terminer l'entretien et remercier le participant.

2) « Travaillez-vous dans l'un des domaines/secteurs suivants :

- Industrie cinématographique
- Communication
- Marketing
- Publicité »

- Si oui, terminer l'entretien et remercier la participante.
- Si non, continuer l'entretien.

3) « Quelles sont vos disponibilités pour participer à une entrevue?

- Semaine/fin de semaine
- Jour/soir »

Noter toute information pertinente sur les disponibilités du participant :

Conclusion

« C'est ici que se termine le questionnaire ; je vous remercie d'avoir pris quelques minutes pour y répondre. Je vous contacterai à nouveau sous peu afin de vous donner plus d'information sur la date, l'heure, le lieu et la durée de l'entretien auquel vous êtes convié. Préférez-vous recevoir cette information par courriel ou par courrier ? »

Informations :

Adresse :

Courriel :

N° de téléphone (confirmation) :

Consentement et confidentialité :

« Lors de l'entretien, vous aurez à signer un formulaire de consentement pour confirmer que vous acceptez de participer au projet. Soyez assuré que votre participation à ce projet est tout à fait volontaire et que vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps. Pour préserver votre confidentialité, vous serez identifié par un pseudo. L'entrevue sera enregistrée sur bande audio. Seuls mon directeur de recherche et moi aurons accès à ces enregistrements. Toutes les données seront conservées dans un lieu sûr pour une durée maximale de 5 ans et seront détruites par la suite. »

« Si vous avez des questions, ne vous gênez surtout pas pour communiquer avec moi par courriel ou par téléphone. Merci encore pour votre participation. »

« Hello Madam X, »

« My name is Laëtitia Lafforgue and I'm a master's degree student in Arts in communication at the Université de Sherbrooke. I'm calling you concerning the interviews I want to conduct in your area about the status of female Indigenous contemporary artists within the cultural landscape in Quebec. You have received by e-mail more information about my research and you seemed to be interested. »

« Are you still interested? »

- Si oui, continuer l'entretien.
- Si non, terminer l'entretien et remercier la participante.

« I would like to ask you some questions. I wonder if I might have a few minutes of your time. »

- Si oui, continuer l'entretien.
- Si non, vérifier avec la participante à quel moment il est préférable de la rappeler.

Questions

1) « Are you a female indigenous artist working in the field of contemporary Indigenous art? »

- Si oui, continuer l'entretien.
- Si non, terminer l'entretien et remercier la participante.

2) « When does your schedule permit you to participate in an interview? »

- Week/Week end
- Day/Evening »

Noter toute information pertinente sur les disponibilités de la participante :

Conclusion

« I thank you very much for taking time to answer my questions. Do you have any availabilities soon so that we can meet? (L'intervenante répond et nous convenons d'une date, d'un lieu et d'une heure) I'll contact you soon to confirm this appointment and to know if you're still available at this moment. Would you prefer to receive this information by e-mail or by phone? »

Information :

Address:

E-mail:

Phone number (confirmation):

Consent and confidentiality:

« During the interview you'll have to sign a consent form to confirm that you accept to participate to the research. You can be assured that your participation is voluntary and that you're free to end it at any time. In order to preserve your confidentiality you'll be identified by an alias only. The meeting will be recorded on audio record and accessible only by me and my research supervisor. All the data will be conserved in a secured place for a maximum period of 5 years and will be destroyed subsequently. »

« If you have any questions feel free to contact me by e-mail or by phone.

Thank you again for your participation. »



III - Formulaire de consentement

Titre de la recherche : Quelle est la condition des artistes autochtones contemporains au sein du paysage culturel québécois?

Chercheuse/responsable du projet : Laëtitia Lafforgue, étudiante à la maîtrise en communication, Université de Sherbrooke

Courriel :

Téléphone :

Directeur de recherche : François Yelle, professeur agrégé, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke

Courriel :

Téléphone :

A) RENSEIGNEMENTS AUX PARTICIPANTES

1) OBJECTIF DE LA RECHERCHE

L'objectif de ce projet de maîtrise est d'analyser la réception, les actions et les attentes des artistes concernant la condition des arts autochtones contemporains au Québec.

2) PARTICIPATION À LA RECHERCHE

Il est entendu que ma participation à ce projet sera requise pour des entretiens d'environ 60 minutes. Cette rencontre aura lieu à un endroit et à une date préalablement établis par la responsable du projet, selon mes disponibilités. Le tout sera enregistré sur bande audio.

3) AVANTAGES POUVANT DÉCOULER DE MA PARTICIPATION

Ma participation à ce projet de recherche ne m'apportera aucun avantage direct, sauf peut-être celui de pouvoir échanger avec une chercheuse passionnée d'arts autochtones contemporains et par les enjeux de réappropriation culturelle, de pratiques artistiques autochtones et de décolonisation du savoir. Ma participation permettra à la responsable du projet de mieux connaître les réactions et les opinions face à cette condition.

4) INCONVÉNIENTS POUVANT DÉCOULER DE MA PARTICIPATION

J'aurai à donner de mon temps pour la durée de l'entretien (environ 60 minutes).

Initials of the participant : _____

5) DROIT DE RETRAIT DE PARTICIPATION SANS PRÉJUDICE

Il est entendu que ma participation au projet de recherche décrit ci-dessus est tout à fait volontaire et que je reste, à tout moment, libre de mettre fin à ma participation sans avoir à motiver ma décision ni à subir de préjudice de quelque nature que ce soit.

6) CONFIDENTIALITÉ

Les formulaires de consentement, les enregistrements audio, de même que toute information personnelle concernant les participantes seront conservés dans un endroit sûr pour une période n'excédant pas 5 ans et seront détruits par la suite. Seuls la responsable du projet et le directeur de recherche auront accès à ces données. Afin de préserver la confidentialité des propos recueillis, les participantes seront identifiées par leur pseudo seulement dans les enregistrements audio, de même que dans toute communication scientifique et professionnelle relative à ce projet de recherche.

7) RÉSULTATS DE LA RECHERCHE ET PUBLICATION

Vous devez savoir que toute l'information recueillie pourra être utilisée aux fins de communication scientifique et professionnelle. Toute information ou publication faisant suite à cette étude pourra mentionner votre pseudo, mais non pas votre nom ou prénom, et vous attribuer directement certaines informations qui ont été recueillies lors des entretiens.

8) IDENTIFICATION DE LA PRÉSIDENTE DU COMITÉ D'ÉTHIQUE DE LA RECHERCHE DE LA FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES DE L'UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

Pour tout problème éthique concernant les conditions dans lesquelles se déroule votre participation à ce projet, vous pouvez en discuter avec la responsable du projet ou expliquer vos préoccupations à Mme Carole Coulombe, coordonnatrice à l'éthique de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Sherbrooke, en communiquant par l'intermédiaire de son secrétariat en composant le numéro suivant : (819) 821-8000, poste 62644, ou par courriel : cer_lsh@usherbrooke.ca.

B) CONSENTEMENT

Déclaration du participant :

Je, _____, déclare avoir pris connaissance des informations ci-dessus, avoir obtenu les réponses à mes questions sur ma participation à la recherche et comprendre le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de cette recherche.

Après réflexion, je consens librement à prendre part à cette recherche. Je sais que je peux me retirer en tout temps sans préjudice et sans devoir justifier ma décision.

Signature du participant:

Fait à _____, le _____ 2016.

Initials of the participant : _____

Déclaration de la chercheuse/responsable du projet :

Je, _____, certifie avoir expliqué au participant intéressé les termes du présent formulaire, avoir répondu aux questions qu'elle m'a posées à cet égard et avoir clairement indiqué à la personne qu'elle reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus. Je m'engage à garantir le respect des objectifs de l'étude et à respecter la confidentialité.

Signature de la chercheuse/responsable du projet :

Fait à _____, le _____ 2016.

Pour toute question relative à la recherche, ou pour vous retirer de la recherche, vous pouvez communiquer avec Laëtitia Lafforgue au numéro de téléphone suivant : ou à l'adresse courriel suivante :

Initials of the participant : _____



CONSENT FORM FOR INTERVIEWS

Research title: What's the status of female Indigenous contemporary artists within the cultural landscape in Quebec?

Researcher/project manager: Laëtitia Lafforgue, student M.A in communication, Université de Sherbrooke

E-mail:

Phone:

Research supervisor: François Yelle, Associate Professor, Department of Arts and communications, Université de Sherbrooke

E-mail : f

Phone:

A) INFORMATION TO PARTICIPANTS

1) RESEARCH OBJECTIVES

The goal of the research is to analyse perceptions, actions and expectations of female Indigenous artists concerning their condition in Quebec.

2) PARTICIPATION TO THE RESEARCH

My participation to this project will be required for an interview lasting about 60 to 90 minutes. This one will take place in a location and at a date established beforehand by the participant or the researcher according to my availabilities. Everything will be recorded on an audio record.

3) BENEFITS THAT COULD RESULT FROM MY PARTICIPATION

My participation to this research won't have a direct benefit for me. It could provide me an opportunity to discuss with a student fond of Indigenous contemporary art and by the issues in cultural re appropriation, in indigenous artistic practices and decolonization of the knowledge. My participation will allow the researcher to know better reactions and opinions concerning this condition.

4) DRAWBACKS THAT COULD RESULT FROM MY PARTICIPATION

Initials of the participant : _____

I will have to give time for an interview (from 60 to 90 minutes).

5) RIGHT TO OPT OUT WITHOUT PREJUDICES

My participation is voluntary and I'm free to end it at any time without any motive or prejudice. If I decide to withdraw from the study, the data about me will be immediately destroyed.

6) CONFIDENTIALITY

Consent forms, audio recordings and every personal information will be stored in a secured place for a maximum period of 5 years and will be destroyed subsequently. The interview will be recorded on audio tape and accessible only by the researcher and the research supervisor. In order to preserve your confidentiality you'll be identified by an alias only in audio recordings and in any scientific and professional communication relative to this research.

7) RESULTS AND PUBLICATION OF THE RESEARCH

You must know that all the data collected might be used for scientific and professional publications. All information or publication collected during interviews could mention your attributed alias.

8) APPROVAL OF THE RESEARCH ETHICS BOARD

The Research Ethics Board of the Université de Sherbrooke (CÉR Lettres et sciences humaines) approved this research and is responsible for the monitoring of the study.

For any question concerning your rights as a research participant taking part in this study, or if you have comments, or wish to file a complaint, you may communicate with the Research Ethics Board at the following phone number 819-821-8000 (or toll free at 1-800-267-8337) extension 62644, or by email at cer_lsh@USherbrooke.ca.

B) CONSENT

Statement of the participant:

I hereby declare that I have read information above, I have had all the answers to my questions concerning my participation and that I have understood the goal, the nature, the benefits and the drawbacks of this research.

I'm consenting freely to take part in this research. I know I can opt out at any time without any prejudice and without justification.

Signature of the participant:

Made at _____, 2017.

Statement of the researcher/project manager:

Initials of the participant : _____

I, _____, hereby certify that I had explained to the participant this form terms and I had answered all the questions she asked. Moreover, I had indicated that the participant can opt out freely at any time from this project. I pledge to guarantee the respect of these research goals and to respect confidentiality.

Signature of the researcher/project manager :

Made at _____, 2017.

For any question relative to the research or to opt out you can contact Laëtitia Lafforgue via the following number : or by e-mail :

Initials of the participant : _____

IV - GUIDE DE DISCUSSION ET QUESTIONNAIRE

Introduction (5 min)

- Mot de bienvenue
- But de l'entretien : recueillir des opinions, des réactions, des attentes par rapport à la condition des artistes autochtones contemporains au Québec, dans le cadre d'un projet de mémoire
- Règles de bon fonctionnement :
 - Équipement audio pour enregistrement
 - Confidentialité (pseudo seulement)
 - Pas de bonnes ou de mauvaises réponses
 - Poser des questions si l'on ne comprend pas la demande de l'intervieweuse
 - Lecture et signature du formulaire de consentement

Voici l'ensemble des questions qui pourront être posées :

Identification (5 min)

- Présentez-vous brièvement. (pseudo, âge)
- Êtes-vous un(e) Autochtone, c'est-à-dire, Première Nation, Métis(se) ou Inuk (Inuit)?
Première Nation comprend les Indiens(nes) avec statut et les Indiens(nes) sans statut.
- Si oui, nommez et présentez brièvement votre communauté. (localisation, langue parlée, particularités)

Mobilité (5 min)

J'aimerais maintenant vous poser quelques questions à propos de votre lieu de résidence et les déménagements que vous avez faits.

- Où habitez-vous?
- Vivez-vous au sein d'une réserve ou bien au sein d'une ville/village?
- Si oui, quelles sont les raisons les plus importantes pour lesquelles vous demeurez dans cette communauté?
- Si non, avez-vous déjà vécu au sein d'une réserve?
 - Avez-vous des proches vivant dans une réserve?
 - Que représentent les réserves pour vous? (symboliquement, historiquement, politiquement)
 - Comment décririez-vous la vie en réserve? Par rapport à la vie urbaine par exemple.

Formation (10 min)

Les prochaines questions portent sur vos études et votre formation.

- Quand et comment avez-vous commencé à créer des œuvres?
- À ce sujet avez-vous une formation professionnelle? (type universitaire)
- Avez-vous appris auprès d'un mentor?
- Vous considérez-vous autodidacte?
- Vous a-t-on encouragé dans cette voie? (Famille, amis.)

Langues autochtones (5 min)

J'aimerais maintenant poser quelques questions sur les langues autochtones que vous connaissez. Ce sont par exemple le cri, l'ojibway, l'inuktitut, le mi'kmaq, le michif et le déné.

- Est-ce que vous parlez une langue autochtone, ne serait-ce que quelques mots?

Oui/Non

- Quelle(s) langue(s) autochtone(s) parlez-vous?
- Parmi les langues autochtones que vous parlez, laquelle parlez-vous le mieux?
- Comment évalueriez-vous votre capacité à parler cette langue autochtone? Diriez-vous que vous parlez... ?

1 Très bien 2 Relativement bien 3 Avec effort 4 Seulement quelques mots

- Est-ce que vous comprenez une langue autochtone, ne serait-ce que quelques mots?

Oui/Non

Thématique relation entre art/artiste/collectivité (15min)

- Est-ce que l'art est votre principale activité/source de revenus?
- Comment définissez-vous l'art autochtone? / l'art autochtone contemporain?
- Quelles seraient les différences avec l'art occidental?
- Quelle serait la fonction de l'art pour un artiste autochtone?
- Comment définissez-vous le mot « artiste autochtone »?
- Vous vous définissez en tant qu'artiste ou bien comme artiste autochtone?
- Vous considérez-vous comme artiste autochtone ou bien artiste de descendance autochtone?
- Dans quel domaine artistique exercez-vous?
- Quels supports utilisez-vous pour vos productions artistiques?
- Possédez-vous un atelier/un local de répétition? Si non où créez-vous vos réalisations?
- Qu'est-ce qui vous pousse à créer des œuvres?
- Diriez-vous que vos œuvres sont traditionnelles ou contemporaines?
- Selon vous, faut-il faire de l'art autochtone (par ex. peindre des images « autochtones ») pour être considéré comme un artiste autochtone?
- Quel statut occupe l'art au sein de votre communauté? Du conseil de bande?
- Est-ce que votre communauté reconnaît les pratiques artistiques contemporaines?
- Pensez-vous avoir un devoir envers votre communauté ou bien vous sentez-vous

comme un artiste individuel?

- Est-ce que le fait de garder des liens étroits avec votre communauté influence votre travail? De quelle façon?
- Devez-vous demander la permission avant d'emprunter certains éléments traditionnels?

Thématique réseau de l'art autochtone contemporain (10min)

- Parlez-moi d'une de vos œuvres qui vous semblerait la plus accomplie.
- À qui présentez-vous vos œuvres? Aux collectivités et publics autochtones principalement?
- Expliquez-moi le circuit de vos œuvres jusqu'à leur diffusion. (contact avec des intermédiaires ou non ...)
- Est-ce que ce réseau de circulation vous convient?
 - Si oui pourquoi
 - Si non, pensez-vous que vous êtes lésé au sein de ce canal de diffusion ?
- Étiez-vous familier avec ces processus de diffusion?
 - Si oui de quelle façon vous êtes-vous renseigné à ce sujet?
 - Si non de qui avez-vous appris?
- Que pensez-vous de tables rondes ou bien d'ateliers de formation sur l'art autochtone?
- Que pensez-vous du Conseil des Arts du Canada? Vous ont-ils déjà aidé dans vos démarches?
- Selon vous, est-ce que les artistes autochtones sont écartés du processus de diffusion ou bien d'exposition de leurs œuvres?
- Pensez-vous que les organismes artistiques autochtones reçoivent assez de soutien du gouvernement provincial? (Subventions, etc..)
- Pensez-vous que les artistes autochtones reçoivent assez de soutien du gouvernement provincial?
- Quels sont vos principaux partenaires financiers au Québec?
- Pensez-vous que les autochtones sont assez représentés au sein des infrastructures artistiques au Québec?
- Dans les collectivités autochtones, il existe d'autres types d'infrastructures permettant de créer, de présenter et d'apprécier l'art : les pow-wow, les centres de l'amitié, les centres culturels. Dans le milieu de l'art conventionnel, ces infrastructures ne sont pas reconnues comme des lieux artistiques professionnels et ne reçoivent pas de financement pour les arts. Que pensez-vous de cet état de fait?

Thématique revendications (5min)

- Vous sentez-vous valorisé au sein du paysage artistique québécois?
- Si oui, cela est dû à quels facteurs selon vous?
- Si non pour quelles raisons selon vous?
- Y a-t-il une grande différence entre un artiste francophone et un artiste anglophone au Québec selon vous?

— Oui

— non

- Dans quelle mesure cette différence s'opère-t-elle?
- Pensez-vous que l'art autochtone contemporain a une incidence sur le public au Québec?
- Quelle est selon vous la réception de cet art auprès du public québécois? Avez-vous constaté un changement significatif à ce niveau dans votre carrière?
- Y a-t-il une thématique qui revient souvent dans vos œuvres?
- Quelles préoccupations exprimez-vous dans vos réalisations?
- Vous considérez-vous comme activiste?
- Militez-vous auprès de mouvements tels qu'Idle No More?

Thématique historique/méthodologie/épistémologique (5 min)

- Êtes-vous au courant de la mise en place d'une méthodologie autochtone au sein de la recherche?
- Que pensez-vous de ce type d'initiative? Que représentent-elles selon vous pour les communautés autochtones?

Thématique attentes futures (10min)

- Selon vous faudrait-il changer des éléments au sein du paysage culturel québécois?

— oui

— non

- Quels changements aimeriez-vous voir?
- Quelles initiatives aimeriez-vous voir ou bien mettre en place?
- Que signifie aujourd'hui être autochtone au Québec selon vous? Sentez-vous une évolution de votre statut?
- Quels conseils donneriez-vous aux artistes de la relève?

Merci beaucoup d'avoir pris de votre temps pour répondre à mes questions.

Introduction (5 min)

- Welcoming speech
- Aim of the interview : collect opinions, reactions, expectations concerning the condition of female indigenous contemporary artists in Quebec, within a research
- Functioning rules :
 - Audio equipment to record
 - Confidentiality (only aliases)
 - Nor bad or good answers
 - Ask questions if you don't understand the interviewer
 - Lecture and signature of the consent form

Here are the questions that could be asked :

Identification (5 min)

- Introduce yourself briefly. (alias, age)
- Are You an Indigenous ? That is to say First Nations, Metis or Inuk? First Nations also include Indians with or without status.
- If yes, name and introduce briefly your community. (localisation, speaking languages, specificities)

Mobility (5 min)

I would like to ask you a few questions about your actual and past places of residence.

- Where do you live ?
- Do you live in an Indian reserve or in a city/village ?
- If yes, what are the most important reasons for you to live among this community?
- If no, Have you ever lived in an Indian reserve ?
 - Do you have siblings who live in an IR?
 - What IR represent for you ? (symbolically, historically, politically speaking)
 - How would you describe the life in an IR ? For instance comparing to urban life.

Training (10 min)

Following questions are about your studies and your training.

- When and where did you start to produce art pieces?
- Concerning this topic do you have a professional training ? (university type)
- Did you learn with a mentor ?
- Do you consider yourself as self-taught ?
- Did someone encourage you on this path ? (Family, friends)

Indigenous languages (5 min)

I would like to ask you some questions about indigenous tongues that you know. For instance, Cree, Ojibway, Inuktitut, mi'kmaq, michif etc....

- Do you speak an Indigenous language, at least a few words ?

Y/N

- Which language do you speak ?
- Among the language spoken which one do you speak the best ?
- How would you evaluate your ability to speak this language ?

1 Very Well 2 Relatively well 3 With some efforts 4 only a few words

- Do you understand an Indigenous language, at least a few words ?

Y/N

Theme : relation between art/artist/collectivity (15min)

- Is art your main activity/ source of income ?
- How would you describe indigenous art ? / indigenous contemporary art ?
- What would be the differences with occidental art ?
- What would be the function of art for an Indigenous artist ?
- How would you describe the word « Indigenous artist » ?
- Do you consider yourself as an artist or an Indigenous artist ?
- Do you consider yourself as an Indigenous artist or as an artist of Indigenous descent ?
- In which artistic domain do you practice ?
- Which medias are used for your artistic productions ?
- Do you own a workshop ? If no, where do you create your art work?
- What urges you to create pieces of art ?
- Would you say that they are traditional or contemporary ?
- According to you, does one must practice Indigenous art to be considered as an Indigenous artist ? (for instance paint « indigenous images »)
- Which status art occupy among your community? Among the band council ?
- Does your community recognize contemporary artistic practices ?
- Do you think that you have a duty toward your community or do you consider yourself as an individual artist ?
- Does the fact of keeping close bonds with your community influence your work ? How ?
- Do you have to ask permission before borrowing some traditional elements ?

Theme : network of indigenous contemporary art? (10min)

- Can you talk about your most accomplished work?

- To whom do you present your work ? To communities and Indigenous publics mainly ?
- Can you explain to me the path of your works from their creation to their diffusion? (contact with an intermediary or not)
- Does this circuit please you ?
 - If yes, why ?
 - If no, do you think you are prejudiced or adversely affected within this channel of diffusion ?
- Were you familiar with this process of diffusion ?
 - If yes, how did you hear about it ?
 - If no, from whom did you learn about it?
- What do you think of conferences or masterclasses about Indigenous art ?
- What do you think of the Art Council of Canada ? Did they help you in the past ?
- According to you, are indigenous artists ruled out from the diffusion process or during the exhibitions of their work ?
- Do you think that Indigenous artistic organization or associations receive enough support from provincial governments ?
- Do you think that Indigenous artists receive enough support from this government?
- Who are your main financial partners in Quebec ?
- Do you think that Indigenous people are well represented through artistic infrastructures in Quebec ?
- Within Indigenous communities there are other types of infrastructures that allow creating, presenting and appreciating art : pow-wows, native friendships centers, cultural centers. Within the conventional art domain those infrastructures are not considered as professional artistic places therefore they don't receive any financial help for arts. What do you think about this fact ?

Theme : claims (5min)

- Do you consider yourself valued among the cultural landscape in Quebec ?
 - if yes, according to which variable ?
 - if not for what reasons in your opinion ?
- Is there a big difference between a Francophone artist and an Anglophone one in Quebec ?
 - yes
 - no
- How do you explain this fact ?
- Do you think that indigenous contemporary art has an effect on the public here in Quebec ?
- What is the reception of this art for the Quebecor public ? Did you notice a significant change at this level during your career ?
- Is there a recurrent theme in your work ?
- Which preoccupations do you express in your productions ?
- Do you consider yourself as an activist ?

- Are you involved in movements such as Idle No More?

Theme : future expectations (10min)

- In your opinion, what would have to be changed within the cultural landscape in Quebec ?
- Which kind of initiative would have to be instituted ?
- What does it mean to be an Indigenous nowadays in Quebec ? Do you feel any change/evolution about your status ?
- What kind of advice would you have for young Indigenous artists?

Thank you so much for taking time to answer my questions.